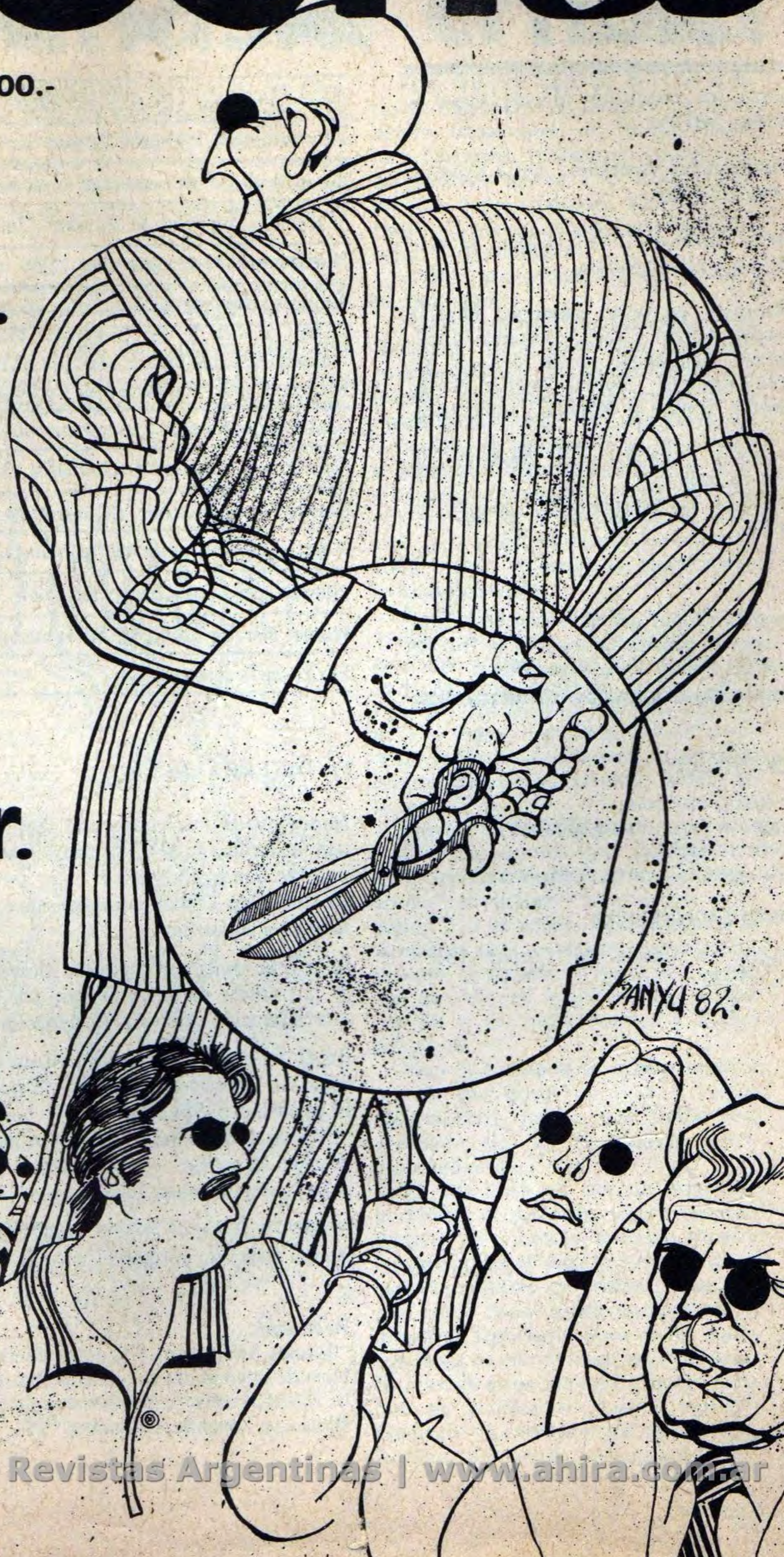
Brecha

Nº 2 / Abril de 1982 / $ 20.000.-

El rito de la censura.

Piglia.
Luis Soto.
Herzog.
Baraj/
Barrueco.
Carpentier.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Brecha

Staff

Consejo de redacción: Marcos Mayer y Gerardo Serrano.

Colaboradores especiales: Alicia Mayer y Francisco Boeris.

Diseño Gráfico: Liliana Gioia, Alberto Oneto y Gustavo Valdés.

Colaboran en este número: Micaela Bracco, Adrián Grassi, Domingo Juan, Marcelo Malagamba, Sergio Racuzzi, Ricardo Rodulfo, Sanyú, Beatriz Sarlo, Marcelo Simón y Mónica Tamborenea.

Dirección Nacional del derecho de autor en trámite.
Permitida la reproducción citando la fuente.

Las definiciones que aparecen en lo alto de algunas páginas pertenecen al **Diccionario del Diablo** de **Ambrose Bierce.**

Despenamiento: ¿eutanasia criolla?, 3

La vida entera: El doble sentido del orden, 6

Baraj-Barrueco: la necesidad de una expresión propia, 9

Scardale, el régimen de un texto (2da. parte), 14

Nueva York, te amo, te odio, 22

En busca del lenguaje perdido, 26

Dos relatos de Luis Soto, 28

Ricardo Piglia: ¿cómo narrar los hechos reales?, 31

Santiago del Estero: Los anticuerpos de la soledad cultural, 35

Narciso y la sociedad disciplinaria, 37

Germán Rozenmacher: La literatura subdesarrollada, 42

América, sus ojos cuentan su muerte, 47

Homenaje a Alejo Carpentier, 52

Werner Herzog: la marginación busca su imagen, 58

El rito de la censura, 64

SUSCRIPCIONES:

Por cuatro números:
República Argentina: $100.000.-
Exterior: u$s 12.-
Enviar giros a nombre de Marcos Mayer.

CORRESPONDENCIA:

Dirigirse a Casilla de Correo 152. Suc. 13 (B).

FE DE ERRATAS

Nunca quedó muy claro qué significa esta expresión o si tiene algo que ver la fe con las erratas (o sí?), de todas maneras damos fe de haber metido la errata varias veces en nuestro número 1.
De todas las erratas cometidas hemos realizado una ardua selección, cuyo resultado es el siguiente:

Se omitió indicar en las notas sobre Herzog y sobre la dieta Scardale, que se trataba de la primera parte de ambas, por lo tanto su publicación en el número 2 no es una reiteración sino una continuación.

En el artículo "Cuando la derrota es un éxito" la palabra espectacular ocupo el lugar de la palabra especular sin nuestro consentimiento (serán cosas de turcos?). El párrafo debe leerse así:
"El reflejo de la realidad – que puede ser atractivo o urticante para quienes se vean en el espejo– parece quedar subordinado a este movimiento, también **especular**, que es el espectáculo de sí mismo y de sus libros".

Las demás erratas o errores (según del sexo que se trate) quedan a la espera de un perdón colectivo por parte de los distinguidos lectores.

Recibimos
"Buenos Aires Amor y Sangre" de Ernesto Roberto,
libro de poemas, en el cual el poeta intenta traslucir sus vivencias
de nuestra ciudad, a través del espectro que va entre el dolor y el amor.
(Editorial Albenda, Setiembre 1981, ilustrado por Martha C. Leguizamón.)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Despenamiento: ¿eutanasia criolla?

El despenamiento es una práctica que arranca en los tiempos desconocidos de la América precolombina. Hoy, ya prácticamente erradicada, preguntarse sobre sus orígenes, su desarrollo, las creencias que la justificaban y configuraban su entorno, lleva inevitablemente a asociarla con las prácticas de lo que se ha dado en llamar eutanasia en nuestra sociedad actual.

Distintas concepciones de la vida y la muerte parecerían llevar a idénticas resoluciones prácticas y morales, en ambas la muerte parecería ser la única liberación posible al dolor. En ambas la decisión del momento de la muerte queda librada al designio humano, es más, el hombre a través del despenamiento o la eutanasia se convierte en árbitro no solamente de la vida sino también de la muerte de otros hombres.



José Vicente Solá en su "Diccionario de Regionalismos de Salta" de 1949, define: **Despenador, ra:** "El que despena". **Despenar:** "Ceremonia brutal, hoy desaparecida gracias a la influencia de nuestra Santa Religión. Consistía en matar al agonizante para que dejara de sufrir. Es la eutanasia".

¿Cómo se practicó, cuál era —¿era?— su dispersión?

Pablo Fortuny ("Supersticiones calchaquíes", 1965) advirtiendo con ejemplos senegaleses, que es costumbre ecuménica, proporciona respuestas. En el noroeste argentino "para evitarle seguir sufriendo, al agonizante se le quiebra el espinazo. El (o la) baquiano se arrodilla sobre el tórax del enfermo, lo toma por la nuça, le palpa la columna vertebral y... adiós existencia humana. Es como un tiro de gracia. Se practica aún en lugares alejados."

Es posible. Yo mismo oí decir en 1960 a un vecino de Molinos, Salta, que una anciana —una **paya**, que así se le llama en quechua, aunque Canal Feijóo ("La leyenda anónima argentina") lo dude— tiempo atrás habría oficiado como despenadora en las inmediaciones. Reservo su apellido, común en la zona.

Por lo demás, ¿eutanasia?

Distintos autores —por ejemplo Tito Saubidet en "Vocabulario y refranero criollo" (**Despenar:** "Ultimar por compasión") y el propio diccionario de la Academia que lo registra como argentinismo (**Despenar:** "Rematar, acabar con la vida del agonizante (...) para dar fin a sus padecimientos") lo dan por cierto.

Pero si eutanasia es buena, piadosa muerte (del griego **eu**, bien, y **thánasos**, muerte), habría que buscar una expresión afin en las lenguas americanas próximas.

En los dialectos del sur argentino y chileno se detectan, según Federico Barbará: **lán**, muerte; **curú-lán**, muerte repentina; **uchuf pán**, muerto de viejo; **ayuprán**, muerto de tristeza. Juan Perón, autor de un excelente vocabulario mapuche, trae: **lame**, alma de los muertos; **lai-pi**, se murió; **lacar**, brujo muerto. Ni éstos ni otros autores consignan nada que se parezca a "buena muerte" (**¿cumelán?**), expresión que desconocen, asimismo, indígenas que consulté.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En el guaraní, de mayor riqueza, Ortiz Mayans encuentra: **yucá** o **mote-ö**, matar; **yucajharé**, homicida; **yacavaí**, asesinar; **yeyucá**, suicidarse o ser asesinado; **oyucava**, el que mata. Eutanasia no existe. Aunque, admite el filólogo, podría utilizarse **manó-porá**, bien morir, en sustitución.

En el quechua peruano, Perroud-Chovenc apuntan que morir es **wañuy**, suicidarse **wañuchikuy**, estar como muerto **ayarayay** y tener un muerto en casa **wañuchikuy**. J. A. Lira, sin embargo, da **wañuykachiy** como "ayudar a bien morir" palabra que he intentado, sin éxito, encontrar en la zona peruana de Cuzco. En el quichua de los santiagueños, según Domingo Bravo, matar —hombres o animales mayores— es **huañuchiy**; **huáñoj**, el finado; **huáñuchej**, el asesino. —**Pay huañora** ("él ha muerto") hace decir a Rufina, la sirvienta quichuaparlante del chaco santiagueño, Jorge Washington Abalos en "Norte Pencoso", libro encantador que en otro sitio, narrando las experiencias del herpetólogo argentino en Tenochtitlán, afirma que, bebiendo tequila, uno siente "como cualquier mexicano, que morir no tiene importancia".

No la tenía, al menos: John Collier asegura en "Los indios de las Américas" que poco antes del arribo de los españoles los aztecas habían llegado "al extremo de ofrecer hasta 20.000 víctimas en una sola ocasión". Las guerras ("floridas" las llamaban) se libraban —como entre los amazónidos— para alimentar a los dioses. A **Tezcatilpoca**, por ejemplo, se le consagraba el cautivo más hermoso al que los sacerdotes instruían para que representara con gracia su papel, cuenta Fray Bernardino de Sahagún ("Historia general de las cosas de la Nueva España"), proporcionándole diversiones tales como cuatro bellas doncellas para todo servicio mientras se aproximaba la fecha del sacrificio que, dice William H. Prescott en "History of conquest of México" de 1843, "no era degradante para la víctima". Herbert J. Spinden en "Ancient civilizations of México and Central America" de 1928, lo corrobora: la víctima no se consideraba como tal, sino en realidad como un héroe favorecido por los dioses, "transportado entre elevadas, extáticas y dramáticas emociones hasta una postrera transfiguración, en beneficio del mundo y de su raza", completa Collier. Es que para ellos, ha escrito Jacques Soustelle en "La vida cotidiana de los aztecas", la muerte y la vida "no eran sino aspectos de la misma realidad".

Von Hagen, a propósito, denuncia en "Los aztecas, hombre y tribu" la participación de los hechiceros en toda enfermedad y el modo en que, estando el paciente agonizante, se hacían invocaciones para que muriera como un buen azteca. Y si era necesario, claro, apuraban el trámite porque el moribundo "es responsable, es el cómplice silencioso del mal que está siendo propagado".

Por esto y como se sabe aún sin Thomas Mann ("La montaña mágica"), si "la muerte de un hombre es más un asunto de sus supervivientes que de él mismo", resulta natural que se despene en las culturas primitivas, a pedido de los familiares del enfermo o, a veces, a manos de éstos. Ya nuestro José Ingenieros recuerda en "La piedad homicida" relato de un caso eutánico urbano de 1911 en la Argentina, que entre algunas tribus antiguas existía —¿o existe?- el deber de dar, el hijo, la muerte buena al padre viejo y enfermo. . . y viceversa.

Cieza de León refiere en su "Crónica del Perú", la bárbara costumbre entre indígenas colombianos de enterrar vivas con los hombres difuntos, a "las mujeres que en vida ellos más quisieron. Y también enterraban a otros muchachos e indias de servicio". No es extraño: ya entre los antiguos chinos se sacrificaba a las viudas en cuanto accedían a este estado, ha documentado De Groot. Idéntica suerte aguardaba, en nuestra zona cuyana, a las mujeres huarpes que interrumpían las bacanales de sus maridos, según registró el misionero Domingo González hacia 1625. (Canals Frau, "Poblaciones indígenas de la Argentina").

La inmolación —como el casamiento— entre parientes, han sido hábitos religiosos de Amerindia, contra los que debió luchar, a veces infructuosamente, España. ("Casamiento y mortaja, del cielo bajan", repite entusiasta la paremiología colombiana). Así, Azara observó entre los mocobíes la frecuencia de usos abortivos; las mujeres, escribió, "sólo conservaban el último hijo que concebían". Sus vecinos los abipones, relevados por Dobrizhoffer, exhibían idénticas perversiones, que podrían haber sido utilitarias: Hawtrey explica que los lengua del chaco paraguayo, nómades, cargaban a las mujeres con todos los enseres. Ergo, "sería absolutamente imposible que una padre tuviera más de un hijo para cuidar y transportar", concluye. Métraux en "Religión y magias indígenas de América del Sur" nos sobrecoge, a propósito de la antropofagia ritual de los tupinambá: "El sacrificio de un niño se desarrollaba conforme a los ritos habituales y se llevaba a cabo generalmente en presencia del padre, al que mataban el mismo día. La madre era una de las primeras en probar la carne de su hijo."

Entre nosotros, Roberto J. Payró, lector de Daniel Granada y frecuentador, en sus viajes al norte, del catamarqueño Adán Quiroga refiere sobre fines de siglo en "En las tierras de Inti": "Hasta no hace mucho vivió en Andalgalá una india considerada como hechicera —Magdalena Gómez— que despenaba (mataba) a los párvulos enfermos, rompiéndoles la columna vertebral". El propio Quiroga, un tiempo después, asegura que en el área calchaquí se sacrificaban infantes recién nacidos. El autor cree en "La Cruz en América" que el actual ofertorio de **guaguas** (bebés) **de pan** del Día de los Muertos, sería una rémora de aquellas prácticas, que habían sido ya descriptas por Fray Bartolomé de las Casas, y que en el culto vodú de Haití figuran como uno de sus expedientes más efectivos.

De igual modo entre los aborígenes del sur argentino este hábito no habría sido inusual. Recordemos, más allá de la equívoca ficción, a Hernández: el indio que "usaba un collar de dientes/de cristianos que él mató" había degollado ritualmente al hijito de la cautiva. Este es uno de los tramos más patéticos del poema, cuando la epidemia hace actuar a las **machis** (brujas) en sus curaciones esotéricas (aunque "hay algunos tan malditos/que sanan con este juego") e inmolaciones: un gringuito cautivo es ahogado en un charco y se intenta lancear a un indio moribundo. Fierro y Cruz lo impiden. Es la piedad y la fe del gaucho —a despecho de Martínez Estrada en "Muerte y transfiguración de Martín Fierro"— que actúan. Por eso se aflije Fierro cuando, finado Cruz, no sabe una oración "pa'ayudarlo a **bien morir**", proporcionándonos la clave, el abismo sutil que hay entre la caridad cristiana y la sospechosa piedad del despenamiento.

Al respecto, ya Mansilla en "Una excursión a los indios ranqueles" había referido que, al aparecer la viruela en una toldería, las familias huyen y "el padre, el hijo, la madre, las personas más queridas son abandonadas a su triste suerte", destino que esperaba

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Principal bebiendo chicha. Dibujo de Felipe Guamán Poma de Ayala.



igualmente a los enfermos mocobíes según Azara, dato que también trae Sánchez Labrador citado por Guillermo Furlong, cuando agrega que "para librarse de molestias, si ven que 'el accidente' va a la larga, lo llevan a enterrar antes que muera". En otras ocasiones, dice el autor de "Paraguay Católico", el hechicero le aprieta tan fuertemente el estómago que lo mata. En el mismo ámbito los matacos, describió en 1913 Doménico del Campana según Vivante, cubrían la cara del paciente con un lienzo, de tal modo que apresuraban su muerte por asfixia.

Alguna relación hay con la narración de Juan B. Ambrosetti en "Supersticiones y leyendas": "El período del estertor sobreviene, el enfermo se muere, razón más que suficiente para que sin aguardar el último suspiro, después de cubrir la cara con un pañuelo se alejen los suyos dejándole morir en paz", cronicó a fines del siglo pasado, completando: "Tal abandono que a muchos parecerá crueldad inconcebible, representa sin embargo un progreso moral en los calchaquíes actuales, ya que no hace aún muchos años los agonizantes eran despenados".

¡He aquí otra vez la palabra!

Que, en rigor, no es imprescindible en cuanto los relatos son suficientemente claros. Por ejemplo, volviendo al sur nacional, Enrich asegura en su "Historia de la Compañía de Jesús en Chile" editado en 1891, que a los moribundos se les obligaba a apresurar el desenlace fatal con un bullicio infernal producido por los —o las— **machis**. Existe la certeza, además, de que en muchas ocasiones no habrían sido aún difuntos los puelches o araucanos envueltos en cueros y listos para la inhumación, de acuerdo a la tradición funeraria verificada en el área, entre otros por Gregorio Alvarez o el propio Perito Moreno.

Lévy Bruhl cree que este apuro se debe al miedo, en coincidencia con Armando Vivante: "Se acelera la muerte del moribundo por temor al mismo moribundo" se asegura en "Muerte, magia y religión en el folklore".

No es raro: "Los tarahumare tienen miedo a los muertos; piensan que éstos quieren hacer daño, que enferman a la gente para que ésta muera también", narra Lumholtz en "Unknown México". Fausto Burgos en "El salar" pormenoriza repetidamente la ceremonia de ahorcar al muerto (¿o al agonizante?) para impedir que éste —el ámbito es la Puna argentina, en las cercanías de Abra Pampa— comunique su mal a los vivos. La muerte es allí **la Barchila**, un fantasma que registra como tal el vocabulario jujeño de Andrés Fidalgo. Para los salteños, en cambio, (Solá), **barchila** es la tela gris de las religiosas. (El diccionario de la Academia y el de Peruanismos de Martha Hildebrandt señalan, con sus antecedentes, que **barchilón** es enfermero en el Perú y el Ecuador. La connotación es transparente y feliz: muerte, médico y religión. Despenamiento).

Otra de las causas por las que se anticipa el óbito es la pérdida del alma en los mortecinos. "El cuerpo se mueve todavía, el alma —**roa**— ya ha partido", afirman los travinianos de Bengala, de acuerdo a Lévy Bruhl.

Se entiende: ya que las enfermedades son producto del embrujamiento, la curación —con la eventualidad del despenamiento— debe ser también mágica. Por eso la figura del despenador es, como la del curandero o la del hechicero, religiosa. "Para el indígena no existían los accidentes ni la muerte natural", establece Luis A. Seggiaro en "Medicina indígena de América": "Siempre era el mundo de lo sobrenatural que atacaba al hombre. Desde entonces, cuando hablamos de 'ataque' para referirnos al comienzo de alguna enfermedad y decimos 'Sufrió un ataque al corazón' o 'lo atacó la gripe' seguimos usando, sin saberlo, una terminología referida a lo sobrenatural". El mismo autor apunta que uno de los diagnósticos primitivos más frecuentes es el de "pérdida del aliento vital, el alma o el 'ánimo'." (Y en nuestros días, cuando uno dice que está "desanimado", en cierto modo enfermo de tristeza, ¿no dice lo mismo? Y la superchería medieval según la cual la pérdida de espíritu es la locura, como cuenta José Ingenieros, ¿no dura en cierto modo hasta hoy, cuando muchos parientes del enfermo mental lo ocultan —lo matan— supersticiosamente?)

Entonces si esta tristeza no se eliminaba espiritualmente, ella llevaba inexorablemente a la muerte. Egidio Picchioni clasifica la pérdida de alma entre los

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mayas del noroeste de México con el nombre de **Penas**, una de las enfermedades más graves, sólo curable por intervención divina.

Y aquí volvemos a la voz que nomina esta "costumbre criolla" como la llama Jiménez de Asúa: despenar, ¿no es acaso eliminar ese estado irremediable en el que el hueco dejado por el alma que parte, es ocupado por la congoja, la pena que llega?

Por eso Martín Fierro realiza "la obra santa/de hacerle estirar la jeta" al infiel, al desalmado. Por eso, el despenador prefigura al sacerdote primario de una Eurindia escurridiza. Por eso, en un ejemplo quizás tambaleante —pero claro— de sincretismo, antes de operar, reza, como lo hacen los huicholes de México —relata Lumholtz— **sobando** al agonizante hasta proporcionarle una insólita eutanasia **por caricias** "mientras el moribundo reza a todos los santos de que se acuerda", completa Vivante.

Por eso, finalmente, la despenadora "no creía pecar ni venialmente y muchos infelices anticipaban su viaje a la eternidad, con un movimiento de artista que le quebraba el espinazo", cuenta Samuel Lafone Quevedo sobre lo que vió en Catamarca en 1859: "Es horrible este cuadro pero más tarde los llorones, a gritos, hacían honor al muerto y el padrenuestro y otras oraciones cantadas antifónicamente reproducían ceremonias del tiempo de la idolatría, vestidas con algo de los símbolos del cristianismo que ponía remedio al mal".

Es evidente: ya no se despena, aunque haya quienes aún sospechen la vigencia de la costumbre detrás de aquellos cerros, vadeando aquellos arroyos...

Por lo menos, es difícil creer que exista aún el macabro personaje que, retirado del caserío, espera que los familiares del agonizante le llamen —por miedo— para que rompa el espinazo del pariente y luego cobre en especies.

En todo caso, quizás, y lejos del folklore, hay un despenador equívocamente piadoso, de otra índole: es el que, con una firma indolora decide el comiénzo de una guerra, es el que con otra determina que un pulmotor debe ser desenchufado.

Marcelo Simén

La vida entera: el doble sentido del orden

Dentro de la producción literaria argentina actual existe un sector al que se ha denominado "literatura del exilio". Quizás esta clasificación, que responde a un fenómeno que no es nuevo en las letras latinoamericanas, tenga más que ver con una situación existencial que con una cuestión estrictamente literaria. Con Cortázar como precursor, se ubican en esta clasificación Martini, Soriano, Saer, Viñas entre otros. Lo llamativo es que el exilio no aparece como una problemática explícita en la literatura que producen y aún es difícil encontrar las marcas que denoten esa situación particular. Su obra versa sobre su origen, sobre su país y sus luchas. Tal vez la distancia sea una condición de la lucidez (o de la tranquilidad).

Dentro de ese contexto la última novela de Juan Carlos Martini: "La vida entera" intenta un planteo sobre los manejos del poder en nuestro país, directamente entroncado al fenómeno peronista, ubicando la acción en un lugar mítico de la literatura, el burdel, donde sus figuras se resemantizan a partir de la dinámica que impone su conflicto.

En castellano, la palabra ordenar tiene, por lo menos, dos significados: poner en orden, acomodar según una jerarquía, y dar órdenes, mandar, también según posiciones en un sistema jerárquico. Parece imposible considerar estos dos significados independientemente: en la orden está supuesto el orden que la hace legítima. La novela de Juan Carlos Martini reflexiona sobre este doble sentido del orden.

La vida entera se construye sobre una serie de desplazamientos de los lugares y los sujetos del poder. En efecto: la guerra entre bandas de jefes de prostítulos se desencadena para resolver dónde y quién tomará las decisiones cuando los actuales jefes desaparezcan, por muerte o por ineptitud; también las discusiones en la villa cercana a Encarnación, la ciudad de los prostíbulos, tienen que ver con este tema central: a quién traspasarle el poder cuando muera el Rosario, agonizante jefe de los villeros. ¿A quién, a dónde, va a pasar el poder de regulación social: el orden de los quilombos y, en relación con él, el orden de la villa?

Como narración, la novela se propone una pregunta: ¿cuál es el lugar desde el que se puede ordenar lo social? ¿Cuál es la legitimidad del orden? ¿Cuáles son las condiciones para ejercer el poder? El relato representa tanto el lugar del poder como el poder mismo. En efecto: al rechazar un obvio sistema metafórico que divida a la novela en dos planos (acá el poder/allá los dominados), Martini analiza los lugares desde los que el poder es posible. Tres espacios físicos: la gran ciudad, Encarnación, la villa del Rosario. Tres discursos: el de la competencia entre los dominados (riñas de rufianes, prostitutas, marginados); el de la disputa por la sucesión en los prostíbulos; el de lo que podría llamarse "sucesión carismática", en la villa del Rosario. El orden del relato es un proyecto de resolución de las cuestiones planteadas en los tres espacios y los tres discursos.

La narración reflexiva lleva, por lo demás, una marca que, hacia el final, no intenta encubrir: la experiencia argentina de la década del setenta. Varias veces en **La vida entera** un narrador se pregunta "¿qué historia es ésta?". La pregunta vale, por un lado, como

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Aborígenes: Seres de escaso mérito que entorpecen el suelo de un país recién descubierto. Pronto dejan de entorpecer; entonces fertilizan

Aburrido: Dícese del que habla cuando uno quiere que escuche

signo de distancia: "esta" designa la historia que se está contando, pero supone también una perspectiva, la sugerencia de que algún narrador no está 'perdido', sumergido **sin sentido** en la historia.

Como es sabido, el poder incluye no sólo la violencia física o la coerción ideológico-moral, sino también una modalidad de los intercambios reales y simbólicos: el del dinero, el de los cuerpos como mercancías; el de los mensajes, cifrados en discursos políticos o mitos. Si el prostíbulo es el mercado donde circulan el dinero y los cuerpos, la villa del Rosario (el espacio de los marginados) **produce** mensajes cifrados: la enferma, la loca de la villa, que sueña el futuro en textos incomprensibles y ciegos, por una parte; Gardel el Potro, por el orden mítico. Así, la narración presenta las relaciones entre poder y violencia (incluida la violencia sexual, una erótica sádica que Martini ha escrito magníficamente); entre poder y erotismo; entre poder y simbolización.

"¿Qué historia es ésta?". El narrador no plantea una interrogación abstracta. Saber qué es **realmente** esta historia supone entenderla como una historia argentina, país no mentado sino por sus partes: Rosario, Encarnación, la llanura, el río. País presente en el sistema de sus mitos. En **La vida entera** coexisten y se contradicen dos horizontes míticos: el de los prostíbulos de Encarnación y el de la villa del Rosario. El primero es el de los grandes mitos eróticos, bajo formas literarias cultas o kitsch: las prostitutas son denominadas Salamanca, la Pantera, Lengua de Fuego y repiten las fantasías del imaginario popular. Pero también son manantiales de humores, líquidos, sangre, fuente a la vez de purificación y contaminación. A este horizonte pertenecen los mitos que unen fuerza física y erótica, o que separan poder y fecundidad (el Alacrán y el Rosario, que son jefes y son el poder, no concen descendencia). Los humores, especialmente la sangre, definen ciertos nexos: "porque nada mejor que la sangre, por más bastarda que sea, para trasmitir la legitimidad del poder y la cualidad de ejercerlo". La sangre por los hijos, pero también la sangre por **la salvación**, la sangre que mana del cuerpo de una prostituta, que es al mismo tiempo la caverna en cuyo fondo está la luz, en el final de la novela.

A la erótica de los prostítulos, la villa del Rosario opone la de la fantasía popular, con dos de sus grandes héroes: Gardel y el Potro. En **La vida entera**, Gardel está vivo y canta de nuevo. El texto de la novela cita, completos, varios de sus tangos clásicos, pero, además, la narración **actúa** el foxtrot "Rubias de New York" que, cantado por Gardel, une la mitología cinematográfica a la porteña. Exactamente esa fusión de discursos heterogéneos se produce en el episodio donde Carlitos llega a festejar al destartalado cabaret de la villa del Rosario, el "New York". Lo rodean sus chicas, Peggy, Mary y Julie, que, como en el cine, sacuden sus melenitas rubias y lo miran con sus ojos celestes. En el horizonte del imaginario popular, los nombres y las denominaciones constituyen datos decisivos: las cosas **son** cómo y cuándo se las nombra (el "New York" es New York y los nombres de batalla de las chicas del miserable cabaret las convierten en las correspondientes rubias del foxtrot gardeliano).

De un modo análogo entra el mito cristiano: están los Apóstoles Pedro y Pablo, la Luján, y varias figuras del Simple, que es quien, en última instancia, puede comprender lo que sucede realmente y, por qué no, llegar a dirigirlos.

La riqueza representativa de la novela de Martini tiene que ver, también, con la articulación de ambos horizontes míticos en los diferentes planos del relato, e incluso en su contaminación: Gardel pasa de la villa a Encarnación y, vice versa, en la gran ciudad hay un Hijo de Dios que, por denominación, pertenece al horizonte cristiano-popular de la villa. En **La vida entera**, con los mitos sucede como con el poder: hay una pregunta sobre su lugar, sobre su naturaleza y sobre los sujetos que lo encarnan. Nunca el poder, o los mitos, están por completo de un lado o del otro, en una topología narrativa que sería demasiado fácil si admitiera una traducción directa de los sucesos sangrientos, políticos o

Holley
Safety jeans & pants
El pantalón que camina solo.
Fábrica, distribución y ventas
Espinosa 2225
Tel. 58-5215/58-2659

FEBRERO MARZO 1982 $ 12.000.-
Agenda
INFORMATIVO MENSUAL
Cursos – Conferencias –
Congresos – Guía Institucional –
Noticias – Comentarios –
Anticipos – Bibliografías –
Reportajes – Reseñas –
Publicaciones Periódicas – Libros
Revista Agenda es publicada por Letra Viva
Redacción y Administración:
Coronel Díaz 1837. Teléfono: 825-9034 - 1425. Buenos Aires. Rca. Argentina.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

militares, de los últimos años de historia argentina. Y que, sin embargo, los representa, habla de ellos, de su violencia y de su imaginario, al hablar de la disputa por el poder en los quilombos, o la sucesión de un líder carismático en la villa del Rosario.

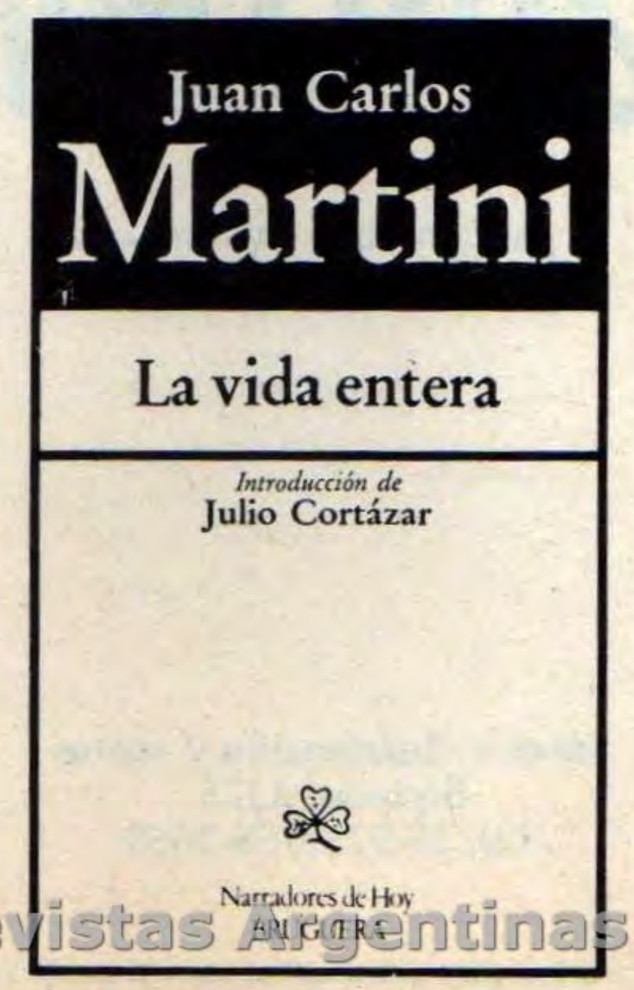
La pluralidad de la novela se refuerza significativamente en el sistema de los nombres propios. En realidad, este sistema se funda, prácticamente, en la ausencia de **verdaderos** nombres propios, porque la mayoría de los personajes son denominados según alguno de los siguientes ejes: a. por su parentesco; b. por sus rasgos físicos o morales; c. por un origen real o supuesto; d. por el sistema mítico en que se inscriben; e. por el sistema político al que remiten. Esta modalidad de la denominación contribuye a definir el carácter de doble representación de la trama narrativa: es decir, representación de la lucha en el prostíbulo y del violento desenlace de la tragedia argentina.

En este sistema de denominación se producen también condensaciones significativas: por ejemplo, la fusión del nombre de un personaje con el del lugar donde ejerce (o de donde proviene) su poder: así, Encarnación, dueña de un prostíbulo y, a la vez, nombre propio de la ciudad de los prostíbulos. También la villa, llamada **del** Rosario, donde la ambigüedad abierta por el **del** remite, al mismo tiempo, a su jefe (Rosario), a los poderes de su jefe (los poderes del Rosario, carismas religiosos) y a la denominación arcaica de la ciudad de Rosario: villa del Rosario. Por su parte, los nombres que pertenecen al horizonte popular, como El Potro, no pueden ser traducidos lisa y llanamente según reglas de equivalencia de ese sistema: el Potro, como es previsible, evoca a Perón, pero Perón aparece desdoblado también en el Rosario, el Centauro, y oscuramente en el Alacrán. Si la figura de Perón se sugiere a lo largo del relato, no es adosada a un personaje, sino más bien a través de un tipo de discurso político, a través de un lugar, de una función y de un tipo de conflicto por el poder. Similar indeterminación tiene la topografía narrativa: la Casa Rosada derruida, los locales "La Internacional" y "El Nacional", Encarnación (hay algo de rojo en encarnación, como hay algo de rojo en la Rusita, la prostituta). Por eso, sería inútil tratar de establecer un sistema puntual de equivalencias: más que una traslación, se lee el arco de sugerencias que los nombres abren cada vez que el texto los cita.

Martini ha escrito esta novela también con una multiplicidad de discursos. Hay por lo menos dos formas: la novela negra, que Martini conoce bien y escribe, en ese registro, tramos memorables; y el discurso político (del poder autoritario y del populismo) cuya presencia es decisiva, sobre todo en la segunda parte y en los episodios (en mi opinión menos atractivos y más explíticos) de la huelga de prostitutas y villeros, o en los debates por la sucesión del líder carismático.

En el proceso de simbolización, la emergencia de ciertas figuras habla de la ideología que actúa **en** el texto y **sobre** él. La cuestión del orden y la sucesión en el poder han sido simbolizadas en el prostíbulo y la villa. También podría decirse que el modelo de lucha entre rufianes y simples, condensa la sombra de otras luchas citadas oblicuamente en el texto. El primer eje de simbolización (el prostíbulo) parece característico de ciertas formas de la ideología antiperonista. El segundo (la villa), como espacio donde los simples acceden directamente a una verdad que los corruptos no entienden, pero que pueden contaminar, tiene una prosapia opuesta. Sería preciso preguntarse qué hondas han sido las heridas, para que la historia sólo pueda ser organizada literariamente en las imágenes antagónicas del Rufián y del Simple. La literatura, se sabe, no es historia, pero, a su manera, también habla de la historia. Vivida como el caos donde el poder es un bojeto de disputa entre rufianes, una zona de la experiencia argentina es representada como proceso demoníaco de degradación. Se dirá que la verdad de la literatura no está en las líneas que su representación proyecta hacia lo social. Yo diría que no está sólo ni siempre allí, pero que también allí puede estarlo. Si un texto propone un modelo narrativo de una tragedia que es historia y política, ese texto exige no ser leído al margen de la historia. La oposición de rufianes y simples (como cualquier otra oposición literaria o ideológica) debe ser interrogada. Creo que la respuesta es posible buscarla en la resistencia que **La vida entera** ofrece a que sus simbolizaciones se fijen en uno u otro espacio (en Encarnación o en la villa). En esa indeterminación, en esa circulación constante del significado, en esa renuncia a cristalizar de este lado o del otro, se funda su ambigüa riqueza.

Beatriz Sarlo



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Baraj - Barrueco

Bernardo Baraj y Juan Barrueco están embarcados en una búsqueda, que en este momento abarca todo un movimiento, la búsqueda de un estilo donde confluyan las raíces y la música "que suena en el universo" según sus propias palabras. Su trayectoria es ejemplar, por cuanto refleja en parte la evolución de un sector importante del público, del rock al jazz, del jazz a esa búsqueda de una identidad musical, basada en la reelaboración de nuestra música popular.

Baraj toca el saxo y Barrueco la guitarra, no parecerían los instrumentos más adecuados para su búsqueda, sin embargo a partir de la consolidación de un sonido propio, han logrado rescatar la esencia rítmica y melódica que está en el fondo de la música popular rioplatense.

La necesidad de una expresión propia

—¿Cómo surge la idea del dúo?

Baraj: nosotros nos conocimos en nuestros comienzos cuando éramos adolescentes y estábamos empezando a estudiar música, en mi caso un poco movido por el auge del jazz tradicional. En esa época nos conocimos y a partir de ahí se fue dando toda una trayectoria bastante paralela en cuanto a nuestras inquietudes musicales y en cuanto a lo profesional o lo laboral en la música.

Después de muchas experiencias lo que nos mantuvo más tiempo unidos fue nuestra participación en el grupo "Alma y Vida" en el que estuvimos 6 ó 7 años tocando juntos y que además fue un momento importante para nosotros porque nos dio la posibilidad de tocar una música que nos resultaba satisfactoria, para un público masivo. En esa época cuando se hablaba de tocar para mucha gente la posibilidad era acompañando a Palito Ortega y participar en un grupo supercomercial.

El caso nuestro fue bastante especial en ese sentido y también numerosas experiencias más como haber tocado con Spinetta, con Litto Nebbia, con Rada, con Dino Saluzzi y con otros músicos.

—¿Siempre manteniendo una línea?

Baraj: Intentando, digamos, ensamblar un poco la cosa estrictamente profesional con la cosa artística. Tratando de vivir un poco de lo que a uno realmente le gusta, en ese sentido siempre fuimos un poco selectivos. Si por ahí teníamos la opción de trabajar por 10 tocando música y por 100 tocando algo que no nos gustaba musicalmente, elegíamos tocar por 10.

Se fue dando un período de larga experiencia y de decantamiento estilístico, por decirlo de alguna manera; un poco el trabajo con "Alma y Vida" estaba marcando toda una influencia foránea porque lo que hacíamos con el grupo estaba basado fundamentalmente en una influencia de "Blood, Sweat and Tears", del grupo "Chicago"... esos grupos que en un momento tuvieron un gran auge y que era un poco la fusión de la música rock con la música de jazz, con la incorporación de los instrumentos de viento.

Fue pasando el tiempo y llegamos a este período en que sentimos la necesidad de producir algo que sea una expresión propia a partir de los elementos locales; pero de todos modos no descartamos la experiencia anterior y todas las influencias que tenemos porque entendemos que justamente a partir de la incorporación de distintos elementos que poseemos, es que se puede enriquecer lo que estamos haciendo.

—Pero para la propuesta musical de Uds. el dúo de saxo y guitarra no es muy común.

Barrueco: pienso que no tiene nada que ver eso, si él hubiera tocado otro instrumento con el mismo pensamiento hubiéramos hecho igual el dúo, lo mismo conmigo.

Baraj: la propuesta musical surge de una cuestión puramente espiritual y de una necesidad de expresión y en definitiva los instrumentos no son más que eso.

Barrueco: creo que lo más importante es lo que hay acá dentro (señalándose la cabeza).

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

—¿Cuál es la propuesta que intentan desarrollar con el tipo de música que ustedes hacen?

Baraj: Cuando comenzamos con el dúo hace un poco más de un año compusimos algunas cosas y ensayamos otras de otros autores; me acuerdo que ensayamos un par de temas de Eladia Blázquez, de folklore y un poco por decantación fuimos acomodándonos estilísticamente y nos damos cuenta que en el terreno en que nos movemos con mayor naturalidad es en el terreno de lo tanguero, del clima porteño, rioplatense y trabajamos fundamentalmente a partir de esos elementos.

Aquel que esté demasiado arraigado a lo estrictamente tradicional si nos escucha va a plantear seguramente objeciones a esto que estoy diciendo, lo que pasa es que nuestra óptica es distinta a la óptica del tradicionalista, aunque en lo esencial, en la médula, con toda seguridad que vamos a estar de acuerdo con él. De todos modos esto que se plantea es la eterna diferencia entre los tradicionalistas y los vanguardistas.

Barrueco: no es porque seamos vanguardistas, pienso que la música nuestra no es ningún tipo de vanguardia, digamos que tomamos cosas de la parte tanguera: milongas, candombes, que están arriba de la mesa y hay que tomarlas.

—Habría que preguntarse qué es una actitud vanguardista.

Baraj: Cuando dije vanguardista me refería a algo nuevo, a una propuesta diferente. En definitiva siempre las cosas son las mismas, sólo que se las renueva a partir de decirlas de otra manera, es una recreación.

—¿Cómo recrean esos ritmos?

Baraj: surgen a partir de la composición y a partir de la exposición. Cuando tocamos hay grandes sectores de la música que están librados a la improvisación y curiosamente en esos sectores es donde se produce lo que después van a ser cosas ya establecidas; son interesantísimas, surgen de lo espontáneo, naturalmente, muy empapadas de todo un clima tanguero.

Muchas veces escuchando alguna grabación o algún solo que hacía, me decía "pero a esto le falta swing, hago frases que no tienen swing", pero no tienen swing desde la óptica de un norteamericano, desde el jazz, pero tienen un acento local que tiene que ver con el lenguaje porteño.

Barrueco: más allá de la cuestión localista está nuestro amor por la música, nuestras ganas de tocar música por la música misma, por esto también tocamos Gismonti, K. Jarret.

—¿Qué es lo que pasa con Gismonti, muchos músicos argentinos actuales tocan cosas suyas, qué significa un creador como Gismonti?

Baraj: Creo que Gismonti da un poco en lo que acabo de decir, se maneja con elementos muy localistas respecto de la música brasilera pero además tiene una amplitud creativa tan grande que va mucho más allá de eso; entonces tiene un gran espectro de captación frente al público y a los músicos en general y tanto él como Hermeto Pascoal son dos verdaderos ejemplos por la actitud que tienen frente a lo que tocan, por la libertad que tienen para expresarse y porque han sabido hacer lo que han hecho los americanos toda la vida, han sabido valerse de sus raíces y de su tradición y además valerse de la música que está flotando en el universo. Ellos no son prejuiciosos, no dicen "Ah! no toco esto porque no es de acá!", son de una amplitud muy grande, pero eso no hace que pierdan su esencia brasilera. De alguna manera y salvando las distancias esa es un poco nuestra intención, tratar de desterrar prejuicios, tocar con la mayor libertad y la mayor amplitud dentro de nuestras posibilidades técnicas.

—Uds. mencionan que hacen música rioplatense, con qué gente creen que están dentro de ese estilo, esa búsqueda?

Baraj: Hay un mayor auge y proliferación de la música andina, del folklore y hasta inclusive de la música del litoral (con Tarragó Ros) pero en el campo de lo estrictamente rioplatense no hay tanto, me parece.

—¿Surgen propuestas para la grabación de discos?

Baraj: Tenemos una posibilidad de grabar ahora muy pronto y si no se da tenemos la idea de grabar nosotros.

—¿Qué implica producir Uds. su propio disco?

Baraj: en principio implica una inversión económica que nos va a resentir, pero por otro lado tenemos la ventaja que con el material terminado podemos ofrecerlo e interesar. Es distinto cuando te sentás frente a un escritorio y les decís "mire, lo que nosotros hacemos es esto, o esto, por qué no nos viene a escuchar?" y otra cosa es cuando vos tenés tu material terminado y les decís "Mire, lo que yo hago es esto".

Barrueco: se hace mucho más fácil el tratamiento comercial. Los antecedentes nos dan un cierto crédito, pero no es tanto como tendría que ser. Lo inestable no está en nosotros sino en la gente que maneja el negocio. Lo inestable de ellos también se da en la música comercial que es una cosa de locos, se están moviendo el piso entre ellos.

—¿De las grabadoras no tienen propuestas?

Baraj: Estamos en trámites con RCA Victor que va a sacar un sello, una subsidiaria "Alquimia", pero todavía no lo tenemos resuelto.

—¿Hay posibilidades de difusión sin discos grabados?

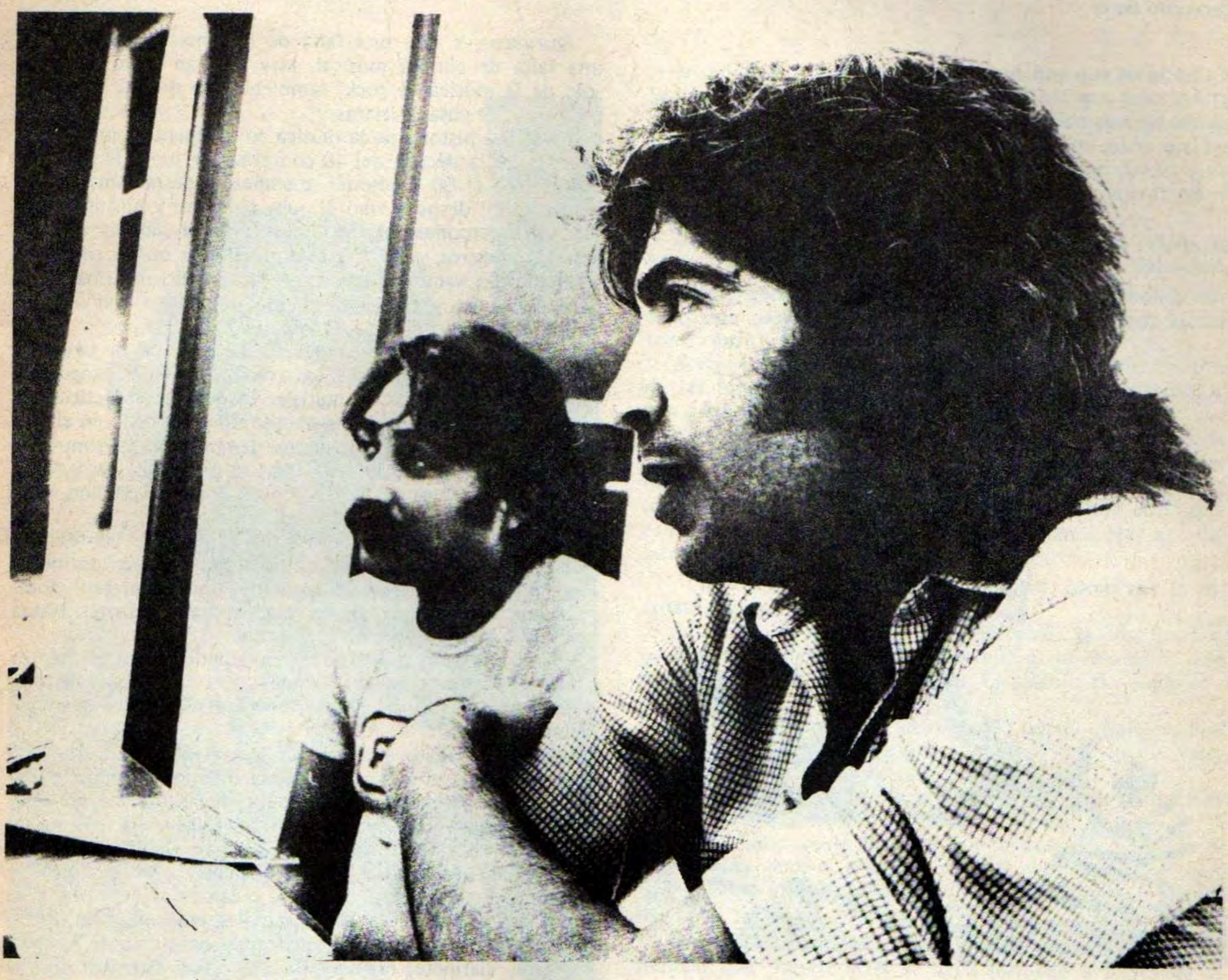
Baraj: no teniendo discos es improbable, la única posibilidad que te queda es hacer una grabación y acercársela a algún amigo como Marcelo Pérez Coten u otro, pero eso no implica una difusión masiva.

—Con el surgimiento de locales como "La Trastienda", "Jazz and Pop" y otros, cómo ven esa posibilidad de difusión?

Baraj: Es una posibilidad interesante de trabajo, es una apertura, fundamentalmente para gente como nosotros que hace esta música, que no tiene acceso a trabajar en un baile, por ejemplo. Son los ámbitos ideales en el plano de lo laboral medianamente cotidiano y de lo posible, la otra alternativa es tocar en un teatro pero se hace muy difícil porque siempre uno tiene que estar bancando todo: alquilando el teatro, vendo a porcentaje...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Acreedor: Miembro de una tribu de salvajes que viven más allá del Estrecho de las Finanzas; son muy temidos por sus desvastadoras incursiones



—La gente que los sigue, ¿qué tipo de público es?

Barrueco: se está formando un grupo de gente que nos sigue, aún todo es reciente. Hay gente que se acerca llevada por nuestros antecedentes y se sorprende cuando escucha lo que tocamos y puede gustarle o no.

Baraj: la gente se sorprende a priori por la formación y después se sorprende por el resultado que la formación da. Dirán: "saxo y guitarra?, no! . . . mejor me quedo en casa", y si de repente no se quedan en casa y vienen a escucharnos vienen como temerosos de que esa formación no vaya a llenar sus inquietudes, sus expectativas.

—¿Cómo piensan el acercamiento de la gente a Uds., dado que el tipo de música que hacen es más elaborada?

Baraj: Una difusión normal de lo que hacemos nos va a posibilitar acceder a la gente y trabajar medianamente bien. Por otra parte somos conscientes que en el medio en que nos movemos no vamos a lograr nunca una difusión masiva, porque lo que hacemos no apunta a vender discos, en todo caso venderemos discos como una consecuencia, pero no es el objetivo inicial. Eso ya hace que ningún productor ponga demasiado énfasis en difundir lo nuestro, prefieren fabricar un producto que esté destinado a vender discos y difundir eso, como negocio es mucho más rendidor. . . De todos modos somos bastante optimistas respecto de las posibilidades porque en general nos va bien, o será que hoy me levanté bien!

Barrueco: No estamos en busca de un hit como están acostumbrados a centralizar ellos sus artillerías.

Baraj: A esta altura estamos muy contentos con nuestro proyecto por dos cosas: estamos superconformes con lo que venimos tocando, nos satisface mucho, encontramos una veta que hay mucho para explorar y para producir; por otro lado la experiencia frente al público en general siempre fue muy positiva.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Bernardo Baraj



De qué manera se acerca la gente? preguntabas y bueno un poco llevado por los antecedentes, otro poco sorprendidos por la formación y más sorprendidos cuando les decimos "mirá que lo que tocamos no es jazz", les decimos que es una onda tanguera, se sorprenden pero escuchan y a partir de ahí hay una reacción y haciendo un balance de esa reacción estamos muy contentos porque la gente se entusiasma mucho.

—¿Qué posibilidades le ven a todo el movimiento musical argentino?

Baraj: Hay mucha gente que está interesada en este movimiento, pero también está muy enfatizada la "pavada", fundamentalmente dirigida a la juventud y eso es como un tumor muy serio contra el que hay que luchar. Hay un montón de músicos que están empeñados en eso, pero nos damos cuenta que hay una falta de conciencia en la gente muy joven.

Barrueco: Y hay una falta de información también, y una falta de cultura musical. Hay un gran vacío, pero no sólo de la música de rock, también de la música de tango, folklórica, de cosas nuestras.

Baraj: La historia de la música en la argentina indica que después de la década del 40 con el tango, luego el auge del folklore en el 60 y después se empezó a desmembrar lentamente todo; después vino el auge del rock y el auge de la música supercomercial. Se enfatiza sobre valores que no son los nuestros y es en ese punto donde queda como un gran espacio vacío donde no se le ha dado información a la gente joven y entonces cuando uno habla con un muchacho de 20 años de . . .

Barrueco: Hablale de tango, decile la palabra tango. . . y se asusta. Generalmente los chicos ven en el tango una expresión para bailar, como algo completamente distinto.

Baraj: En ese sentido ha habido un gran vacío en el plano musical porque los tangueros siempre han sido muy ortodoxos y ellos mismos plantearon una distancia generacional, se produce un corte y no hay una evolución, y la música se frenó.

Barrueco: A tal punto es serio esto que te confesamos que a nosotros al principio nos costaba un poco asumir el decir "sí estamos tocando cosas que son tangueras", tocamos un tema que es una milonga hecha y derecha. Había como una cierta vergüenza al decirlo.

Baraj: Hay un desenchufe tan grande de los elementos culturales propios, buenos o malos son nuestros y en todo caso habrá que tomar de esos elementos las cosas buenas y desarrollarlas.

Barrueco: ¡Esto es increíble! Pensar que todo apunta a una sola cosa: el jazz, el tango, la milonga e inclusive muchos ritmos folklóricos, todo apunta hacia Africa. Hay puntos en común que llevan al Africa y eso es una falta de información porque trasladados a América entran en juego otras cosas: problemas sociales, políticos.

Baraj: En los principios de la música rioplatense, el tango no tenía las características actuales, eran milongas, inclusive no había bandoneón. Las formaciones eran de flauta y guitarra, clarinete; era una bandita y sin embargo con el agregado del bandoneón la cosa se europeizó, tomó otra forma, sufrió otra influencia. En otras corrientes de la música se da el mismo proceso, hay ciertos folkloristas que dicen que la zamba no es folklore, que hay cierta influencia europea también, española.

—¿Cómo ven la música dentro de toda la corriente cultural que está en la búsqueda de identidad?

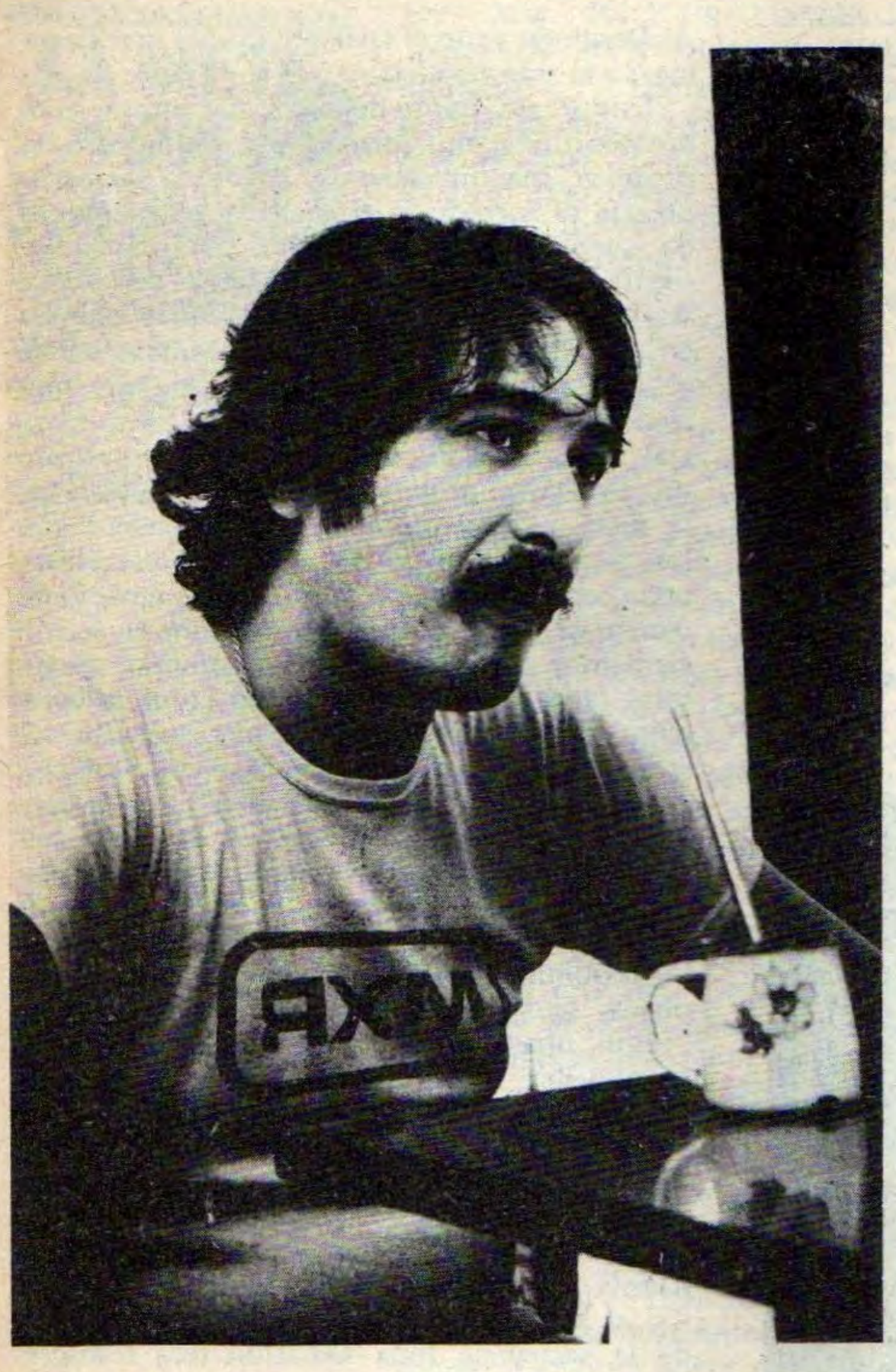
Baraj: No sé qué lugar puede ocupar, me da la impresión que se está pasando por un período bastante floreciente en lo musical. Gente joven que está haciendo cosas, hay intención. Parece que de pronto toman conciencia que necesitan sentirse identificados con algo, elaborar un producto que pueda expresar lo que siente el argentino. La experiencia con relación a nuestra música ha sido excelente, porque tocar algunos temas enfatizando al máximo las expresiones tangueras y que la gente haya reaccionado bien implica que inconsciente o conscientemente se identifican

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Aire: Sustancia nutritiva con que la generosa Providencia engorda a los pobres

Ancianidad: Epoca de la vida en que transigimos con los vicios que aún amamos repudiando los que ya no tenemos la audacia de practicar

Juan Barrueco



con eso. Por ejemplo estar tocando en "Prima-Rock" que era un lugar que ya el rótulo te lo dice todo, con un público super rockero y además super agresivo y terminar tocando el "Milongón" que termina con ritmo de milonga y todos los pibes bailando y saltando como si estuviéramos tocando un rock-and-roll al remango, y era una milonga! Esos chicos estaban reaccionando de la misma manera que si lo hubiéramos hecho porque hay elementos rítmicos que son rescatables y que pueden servir también para la danza.

—¿Qué pasa con la agresión en la gente?

Barrueco: Depende de quién esté arriba del escenario. En "Prima-Rock" al principio no se entendía nada, el público era una cosa terrible, el sonido era horrible, eso también hace que el público no entienda nada entonces se produce una confusión, la gente se dispersa, se vuelven locos. Otro error de los organizadores es mezclar todo, no se cual es la definición justa de la música que hay que tocar en un festival de rock, pero la programación tiene que tener cierta coherencia. Bueno yo estaba entre el público cuando actuaba un conjunto de "New Wave" y había una parte que los alababa ¡Bien locos! al lado de otro grupo que decían todo lo contrario, yo pensaba "cuando tocamos nosotros no sé qué puede pasar!" y sin embargo . . .

Baraj: Empezamos con un tema de Piazzola "Años de Soledad" fue una cosa . . . y sin embargo se calmaron.

—Uds. apuntaban al vaciamiento cultural, piensan que todo este movimiento del que forman parte puede luchar contra eso?

Baraj: Pensamos que sí porque de alguna manera es una de las funciones o una de las intenciones de los músicos, nos gustaría que así sucediera.

Barrueco: Yo pienso lo mismo pero para que funcione verdaderamente bien tiene que pasar más tiempo, que los músicos vayan investigando y vayan progresando. Esto es un comienzo y como todos los comienzos hay cosas que todavía no están muy claras, ni musicalmente. Hay que desarrollarse y estudiar.

—Con respecto al vaciamiento cultural, cómo ven la enseñanza de la música en la Argentina?

Barrueco: Para nosotros que ejercemos la enseñanza y es nuestro medio de vida vemos que es un problema que arranca desde la escuela primaria. El cambio tiene que empezar por ahí.

Baraj: En general hay un concepto que la música es una materia como de joda, los chicos se cagan de risa en la clase, tiran tizas a las profesoras y se acabó.

Barrueco: En lo que te enseñan y cómo se produce el primer punto del vaciamiento cultural musical.

Baraj: Tampoco se trata de que les enseñen música para ser músicos, pero el contacto con ella es enriquecedor espiritualmente; independientemente que luego seas profesional o no.

—Puede ser una dificultad para lograr una identidad musical que nuestro país se haya formado a través de la conjunción de distintos orígenes?

Baraj: Pero eso podría ser un elemento que ayude a buscar algo más propio. Un problema de los argentinos son los prejuicios, creo que en Nueva York (que yo no conozco) se da ese encuentro de gente de distintos grupos y razas, pero ellos son más desprejuiciados. Por ejemplo un judío sale a pasar con una estrella de David en el pecho y lo hace así naturalmente, aquí no lo harían, hay más prejuicios.

—¿Prejuicios o miedos?

Baraj: Sí es cierto, ese miedo hace que no se produzca, pero creo que esa mezcla puede hacer que surja un producto auténticamente nacional, que precisamente eso ayude en esa búsqueda. Pero es cierto que nos movemos con mucho miedo.

Entrevista: Alicia Mayer
Fotografía: Francisco Boeris

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Mitopolíticas I

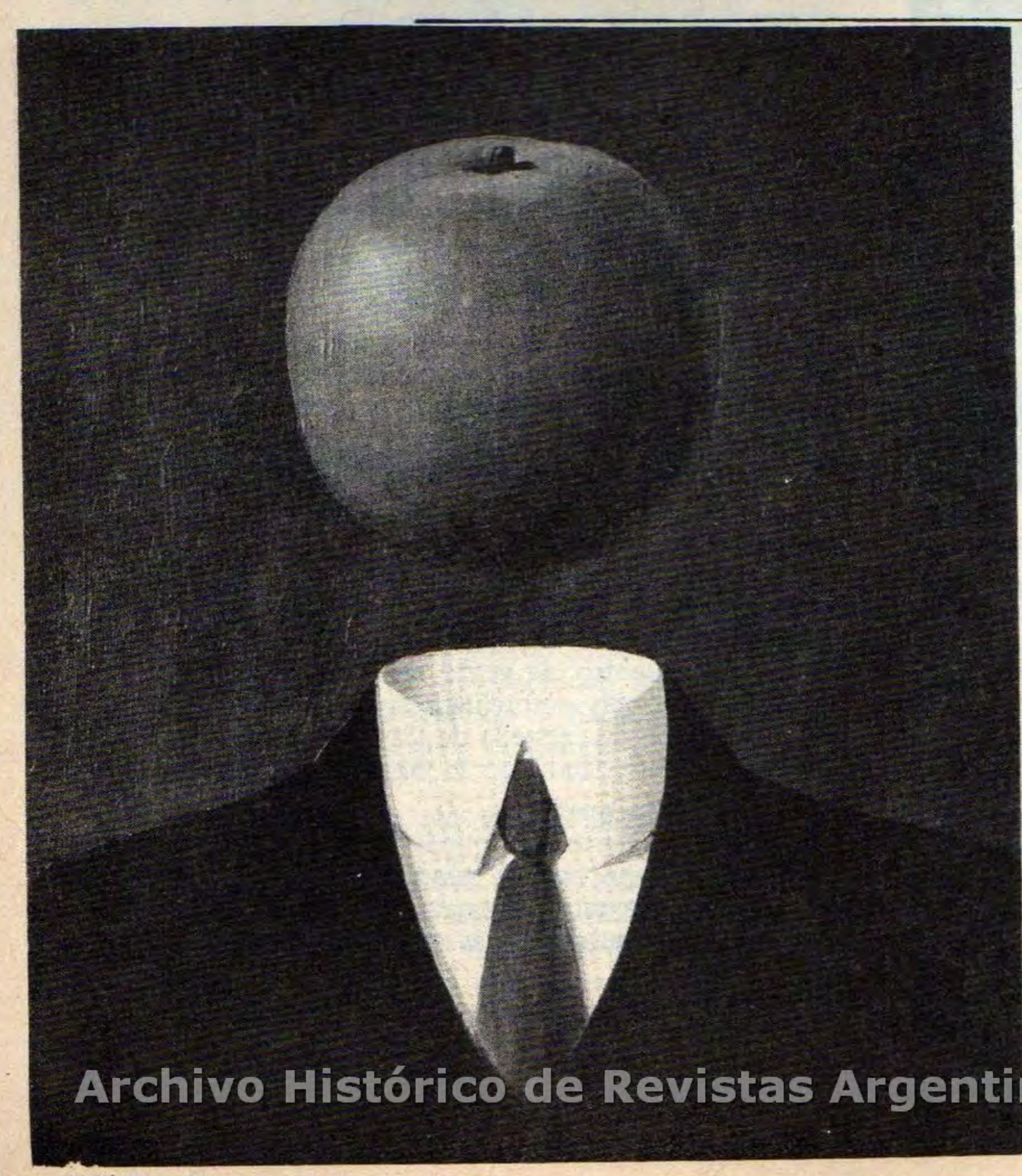
Scarsdale, el régimen de un texto (2° parte)

Las ilustraciones de este artículo pertenecen a René Magritte

Como exponente más acabado de una tendencia generalizada, la dieta médica "Scardale", ofrece la posibilidad de acercamiento a un texto con pretensiones científicas y con intenciones de vulgarización de ese conocimiento.

Este acercamiento no tiene la intención de la desmitificación, sino que entrevé la posibilidad de desmenuzamiento de las formas de control corporal que es la base de la propuesta Scardale y sus congéneres. Por otra parte, como todo discurso organizado en base a una idea fundamental, ofrece la posibilidad de penetrar en la forma de organización de este discurso en miras a hacerse efectivo.

La segunda parte de este artículo se introduce directamente en el material que conforma el aparato de formulación de la dieta Scardale, a través de las disposiciones y prohibiciones que permiten llegar al ideal de línea que ya fue objeto de análisis en la primera parte.



Al Decálogo sigue el Diálogo. Es que urge hacer lugar a la transferencia.

Este es un punto de particular interés –sobre todo en tanto **forma parte** (de nuevo, no orgánica, maquínicamente) del texto sagrado– porque al introducir el registro transferencial da cuenta de cómo se incorpora concretamente a los pacientes al sistema del texto. Así que no me parece una casualidad que sea en este capítulo y por parte de ambas partes el despliegue la fiesta el paroxismo del funcionamiento **ceremonial** de la dieta (de la ciencia). Baker y Tarnower articulan con cuidado un sintagma prolijo hasta la exasperación: la dieta –comienzan– no se compadece con los "impulsos" (pág. 45), hay que estabilizar una serie, pasos. (y procurarse emociones congruas): hacer el plan (lo que pone en acción **elementos escritos**), hacer las compras, asegurarse tener a mano lo necesario (¿qué celebración religiosa funcionaría si hay que salir corriendo por la mitad a comprar esos 'sandwiches de realidad' que la sostienen?), tomar conciencia del compromiso que se está por suscribir (o sea, procurarse emociones congruas, no es sólo cosa de alimentos adecuados: "words without thoughts never to heaven go"), alejar lo prohibido, por fin empezar. Importa no olvidar la solemnidad que al ritual conviene: "Seguir una dieta es un asunto serio". Nada de frivolidades. Se trata de hacer imposible la reversibilidad o al menos asegurar en ese caso la producción de culpa (v. pág. 53 a propósto del 'peor hábito': comer pan con manteca: "Mire a su alrededor... ¿es Ud. uno de **ésos**? asquerosos, salvajes, inmundos hidratocarbonados) (la preguntita se formula en bastardilla, el subrayado me pertenece)). Ya fabricada la secuencia toda violación será transgresión indebida aún cuando se la justifique 'científicamente'. A raíz de una pregunta por la conmutatividad: ¿puedo intercambiar cena por almuerzo? se recalca previamente la fijeza de los elementos: "Una vez que comienza a hacer cambios, ya el próximo resulta más fácil" (pág. 44). Hincapié que se refuerza cuando asedia una insistencia (deseante) básica: la interrogación acerca de la sustitubilidad (pág. 45): "es importante (y se introduce lo importante en forma de bastardilla) seguir la dieta como está indicada" (de ahí que un eventual comodín, el "almuerzo sustituto", ya venga planificado, no importa que eso en realidad lo regularice de modo incompatible con la sorpresa que debería traer la verdadera sustitución); "tendrá que aprender a disfrutar (otra vez el ¡goza! imperativo) de los nuevos alimen-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Centauro: Miembro de una raza de personas que existió antes que la división del trabajo alcanzara su grado actual de diferenciación, y que obedecían la primitiva máxima económica: "A cada hombre su propio caballo". El mejor fue Quirón, que unía la sabiduría y las virtudes del caballo a la rapidez del hombre



tos" (pág. 46); "sígalo según lo indicado" (pág. 47); "lo mejor es no agregar nada a lo indicado" . . . "coma solo lo que deba". "Siga las instrucciones, siga el plan dietético como está indicado" (a propósito de tampoco prolongarlo por cuenta del paciente) (pág. 48); "tenga cuidado de observar las reglas básicas" (ante una pregunta por la posibilidad de las propias recetas, en base —claro está— a lo permitido) (pág. 51); "no sustituya nada que no esté indicado"; y culmina en un crescendo (que ya conocemos por da resultado ⇒ DA RESULTADO): "¡No sustituya!" (pág. 53).

Una segunda lectura demuestra que el sintagma no se limita a la enunciación de algunas generalidades a modo de 'máximas', como las antedichas (en realidad, tal limitación sería incompatible con un verdadero ritual)*[9]. Por el contrario, se da una regimentación en la capilaridad que hace (a) una comida. No por otra cosa el texto va progresiva —y aceleradamente— incorporando sus propias recetas (la primera —hecho señalable—, para fabricar pan, digamos, lo más 'simple', cuasi divino en esa primordialidad). Al mismo tiempo se legisla sobre el montaje con que se hace el acto de comer: "Sugiero que lo coman en trozos muy pequeños para disfrutarlo completamente" (pág. 46) (¡Goza!, y goza **completamente**, es la orden terrible). Una de las exhortaciones más enérgicas del texto es "Mastiquen, mastiquen, mastiquen!" (pág. 60), y luego figura como epígrafe de un capítulo (el libro así se desdobla contándose a sí mismo, como solo un mito lo puede hacer); "no se ahoguen en bebidas"; "saque una rebanada por vez para tostar"; "no sobrecargue su estómago"; "coma la tostada . . . en pequeños trocitos, saboreándola detenidamente" (¡Goza!) (hemos prometido volver sobre este uso de la reiteración para aclarar su posición significante). Se adensa un tejido que, como lo indica Levi-Strauss [10], no quiere dejar escapar nada de la realidad.

De ahí el trabajo invertido en minuciosas —y la palabra parece grosera— explicaciones (prescripciones, en suma) donde nada se descuida (ni siquiera el sofisticado problema de una transgresión por 'buena educación', v. pág. 44): lo que hay que tener en la heladera como tentempié (para los niños incluidos), los buenos hábitos 'acompañantes' ("camine activamente", etc., etc., pág. 47), lo que cabe añadir a un té (limón, canela, v. pág. 48), la manera de preparar las espinacas, la necesidad de quitar **cuidadosamente** (aquí el paciente es promovido a oficiante) la piel y grasa visibles (hay un mal invisible, también) del pollo o del pavo, colar el aceite de atún en lata, lectura no menos cuidadosa de las etiquetas en busca del azúcar excomulgado —y esto **antes** de comprar—, renuncia a limpiar el plato (merece más bastardillas). La misma sino mayor escrupulosidad con las cantidades: cuatro aceitunas (de nuevo aquí **el hecho** de la bastardilla merece ser destacado) o bien tres de las grandes, y sigue, prolija, la enumeración (innecesaria si no se tratara de una ceremonia): verdes, negras, griegas, italianas; y la misma prolijidad* [11] para lo proscripto (pág. 51) "ni azúcar, ni miel, ni almíbar, ni melaza". Medidas: 18 x 6 x 5 cm. (para el pan casero, pág. 53). También esto crece en intensidad al avanzar el texto, junto a las tablas semanales que invitan a un funcionamiento deportivo-competitivo a escala grupal (el libro promueve la dieta 'en grupo' por su efecto multiplicador narcisista): dos rodajas de pan por día, 40 a 45 ml de bebida blanca, 100-150 ml de vino seco, aderezo que no exceda las 15 calorías por cucharada, medio corazón de lechuga para una 'comida gourmet', equivalencias no menos puntillosamente standardizadas.

media taza de ananá (en dados, de por sí, otra prescripción)	= medio mango = medio mamón = medio pomelo

En tan espeso entrecruzamiento cuantitativo ¿qué hacer con ese excedente, el sabor?

---

9. Sin olvidar que no hay 'nada' que informar: el contenido —no comer grasas, etc.— lo sabe ya 'todo el mundo'; el libro existe para trabajar el cuerpo en ceremonias.

10. C. Levi-Strauss, El pensamiento salvaje, cap. I, pág. Ed. F.C.E.

11. Un ejemplo de Levi-Strauss, en cuanto a esa enumeración detallada en Mitológicas, Lo crudo y lo cocido, pág. 269-70, FCE: Este esbozo de enumeración de las diversas partes del cuerpo donde pueden dar las flechas . . . trae . . . a las mientes un desarrollo análogo de un mito bororó . . . Para vengarse del indio que ha violado a su mujer, Baitogogo le dispara sucesivamente varias flechas exclamando: "¡Recibe esta herida en el hombro, pero no mueras! ¡Recibe esta herida en el brazo, pero no mueras! ¡Recibe esta herida en la cadera, pero no mueras! ¡Recibe esta herida en la nalga, pero no mueras! ¡Recibe esta herida en la pierna, pero no mueras! ¡Recibe esta herida en la cara, pero no mueras! ¡Recibe esta herida en el flanco. . . y muere!" Tras subrayar "el valor tópico de este giro narrativo" Levi-Strauss nombra este episodio dentro del grupo que analiza como "de la muerte cuidada". Es este *cuidado*, con toda la ambigüedad semántica que cobra, el que me interesa subrayar aquí.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



(excedente que en su superfluidad deviene enemigo, pues convoca las temibles fuerzas del deseo y reducirlo no es tan fácil). Tarea de redistribución: por un lado neutralizarlo connotándolo como un 'por añadidura' no esencial para el discurso de la Salud, que lo declara prescindible. Así se pueden leer cosas del estilo de "gaseosa dietética de **cualquier sabor**" (semánticamente la frase subraya 'dietética' (pág. 56), "sin azúcar de todos los sabores" (según esto, la gente desea **azúcar**, no sabores), "casi cualquier queso" (la condición de ser descremado). Pero lo más original es que se fabrica un género nuevo: el de los sabores imitados: aquí el sabor no es 'por añadidura' insuficiente muro de contención) está tratado en la categoría de camuflage, caso, señuelo (categoría tan política); así el caso de la crema ácida ⇒ 'crema ácida' (las comillas identifican la falsificación) o 'imitación de crema ácida' (pág. 59): queso blanco bajo en grasas más leche descremada más jugo de limón (también el yogurth blanco es indicado como otro buen imitador). El mismo queso blanco, con huevos, y diversos trocitos de diversas carnes hará algo 'como —como si— un pastel relleno. Precisamente es en este contexto del camouflage que se permite y aún se prescribe la imaginación del paciente, generalmente peligrosa. "Use su imaginación" (pág. 58). Claro que enseguida nos enteramos (pág. 60) que ésta es "buen sentido" (se discriminan así una 'buena' y una 'mala' imaginación).

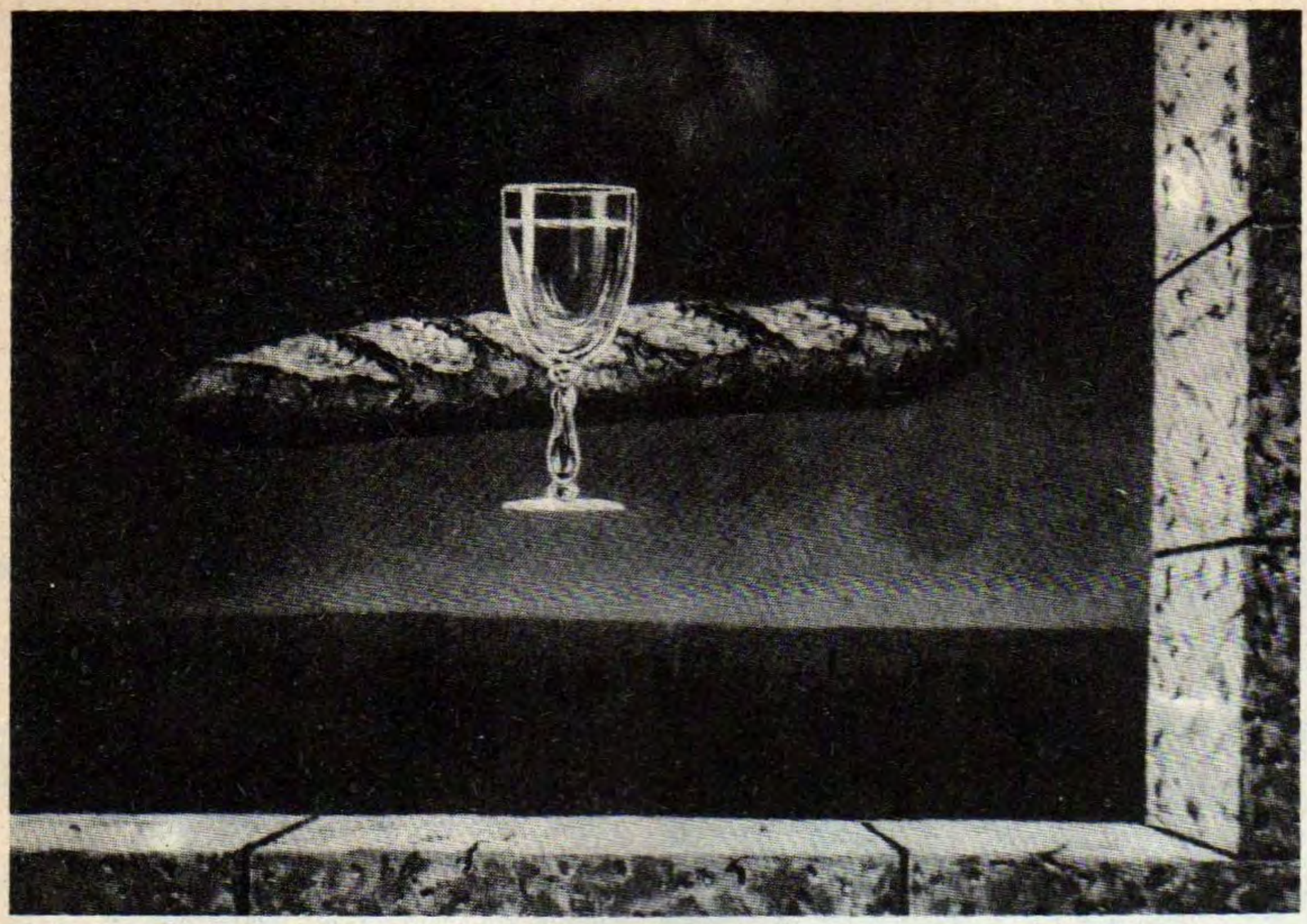
Pero la obra maestra en este campo es el 'famoso' Gin Rickley sin gin (pág. 52). (Ni Jesucristo, preciso es decir, fue tan lejos; pues en su caso agua ⇒ vino; acá el milagro es que agua ⇒ agua 'sonando' a gin): soda común-hielo-limón o lima y "parece tan alcohólico como un gin-tonic o vodka-tonic". La imitación se redondea con "un vaso antiguo o de whisky" donde se puede verter limonada dietética o aún quizás un ginger-ale. Curiosa inversión de la mitología griega: donde antes se engañaba a los dioses (Prometeo a Zeus con su 'máquina de carne' apenas envolviendo un pobre manojo de huesos), ahora se burla uno de los nombres. Los resultados, por ende, muy distintos:

Pérdida del fuego natural y readquisición como cultural, condición de humanidad	⇒	Pérdida del cuerpo (natural-cultural) y adquisición del Cuerpo Ideal (cultural-natural), condición de modernidad.

¿Y cuál es la respuesta desde el lugar del paciente? Lo que de entrada impacta es la aparición de manifestaciones de angustia y de culpa en la transferencia (¿es que acaso he 'arruinado' la dieta?, pregunta alguien). Pero incluso cuando se anda tras la posible transgresión eso en ningún caso va más allá de 'HECHA LA LEY hecha la trampa': Las mayúsculas siguen del lado de la ley. Y en su conjunto las voces que reclaman, interrogan y negocian alcanzan una complementariedad notable con la proposición del texto: se logra una 'excelente' respuesta obsesiva; pues dan el pie a aquel para ahondar en la minucia del ritual (que) (a)cerca (d)el cuerpo: "¿Cuando como atún o salmón en lata puedo ponerle apio?" "¿**Exactamente** a qué se refiere. . .?" (pág. 50). Sígase la demanda: aún mayor exactitud, aún restan márgenes de impresición (o sea, de libertad). "¿Puedo comer algunos pickles?" (**algunos**, obsérvese, no 'pickles' a secas). "¿Puedo poner **un poco**. . .?" (pág. 51). Hasta (pág. 48) **cuáles** y **cuántas** aceitunas. Vale la pena ver qué se responde a la pregunta por 'un poco': su vaguedad es la clave, hace falta una medición. Dos instrumentos posibles: el sentido común. . . y en última instancia la balanza (una medida común más confiable en definitiva). La idea es que no quede ningún etcétera (y es poco lo que se usa este recurso a lo abierto de una cualquier serie). En su lugar, procedimientos de enumeración exhaustiva: 'vegetales frescos o en lata, calientes y fríos, crudos o cocidos, sin azúcar, grasa o salsa'; **ni** azúcar, **ni** miel, **ni** almíbar, **ni** melaza **ni** ningún otro endulzante de ese tipo': cinco 'nies' por un etcétera parece inútil. Pero es que en el ritual el inútil es el etcétera, pues en principio nada debe dejarse abierto a la contingencia, indeterminado. Lo cual precipitaría una conclusión sobre este Programa para Toda la Vida que no se precipita porque el texto es lo suficientemente locuaz para adelantarla por su cuenta. Acontecimiento posible por ser un texto que fabrica represión, más que sufrirla. En sí mismo pertenece a un género nuevo (género del cual no está excluida la aparición de 'obras maestras', producciones que replanteen algo a la 'Estética'): el libro-aviso, el libro confeccionado como un aviso, mejor: una articulación maquínica de avisos. Eso mismo explica su sensibilidad de época (que en un texto más 'seriamente' médico se vería afectado por el verosímil de este discurso). En tanto aviso, desde el funcionamiento publicitario se recuperan "sobres y trozos"* [12] de

12. Levi-Strauss, El pensamiento salvaje, Cap. 11, pág. FCE.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



todos los discursos que pasen por ahí, muy particularmente el de la religión.

Que de eso en fin se trata se dice en la moneda gastada de una frase hecha: "Sígales religiosamente" (pág. 54) (mucho más adelante –pág. 98– su correlato confirmatorio: "¡evítelos como si fuera el Diablo!", **en bastardillas**), pero ¿qué moneda por gastada no produce efectos? No es el menor obligarnos a leer en retroacción todo lo desarrollado hasta aquí. La 'modificación de la conducta' (objetivo que a continuación –pág. 55– se reitera: 'no solamente... reducir de peso') cobra así por fin su plenitud, o sea su alcance político. La reverencia, la esperanza de unión hacia el Cuerpo Ideal mantiene su 'made in' religioso, por más que eso se inserte en un funcionamiento donde pretendidamente

a > Ciencia < Mito [13] (el mito positivista)

La declinación del mito hace mito a su vez en el orden contemporáneo. **Puesta a prueba: cada uno** de los procedimientos textuales localizados: culpabilización, ritual prolijo, cuerpo ideal, indulgencia y hasta permisos especiales (v. pág. 68, recurso para arreglarse con los atascos de transferencia) ¿no obliga a tomar en serio y con cuidado al 'religiosamente' en cuestión? ¿Y su suma? En este nivel de análisis la Ciencia/Religión en la que aún Freud seguía soñando (a la par que la desmentía en su práctica política) tenemos que considerarla un truco más del mito que en realidad le asegura imponerse mejor que nunca, funcionando a plena máquina dentro de una valija diplomática (se sabe que así hasta bombas pasan). Al revés de las fábricas, el mito no tiene resto de capacidad ociosa, trabaja tan permanentemente para su permanencia como el Dios de Descartes en sostener la multiplicidad de los entes. El mito no se distrae, no conoce la declinación (salvo aquella interior a su totalidad), ni siquiera se toma vacaciones. Y justo ahora iría a declinar, cuando nunca tuvo tantos y tantos recursos para una uniformización por el Ideal a escala planetaria? Mastiquen, disfruten su tostada en trocitos. Gocen. Mastiquen, mastiquen, mastiquen, mastiquen.

Los títulos del bien

Aquellos que se arrogan sobre la vida social el mesianismo de esta 'profesión médica americana' que en última instancia no perdona propios ni bárbaros ni gentiles. La comida ha quedado –y no se sabe por cuánto tiempo– enteramente soldada a una ética ('filosofía para comer', se define en la pág. 61), en cuya hostilidad a las diferencias no se advierte 'progreso' alguno: los 'buenos' hábitos, el 'deseo de comidas puras' (pág. 55) (la pureza es otra de esas palabras imposibles de des-sacralizar, en su especificidad la práctica científica 'como tal' trabaja con lo para siempre mezclado).

Mucho más entonces que pedestre prisa por vender o 'pobreza' literaria (atributo éste que habitualmente se asigne a los que no son pobres, disimulante) ese recurso que se va haciendo más y más notorio al correr de los capítulos: la repetición incesante ("para su conveniencia")* [14] de ciertos trozos, sobresalientemente el Primer Decálogo.

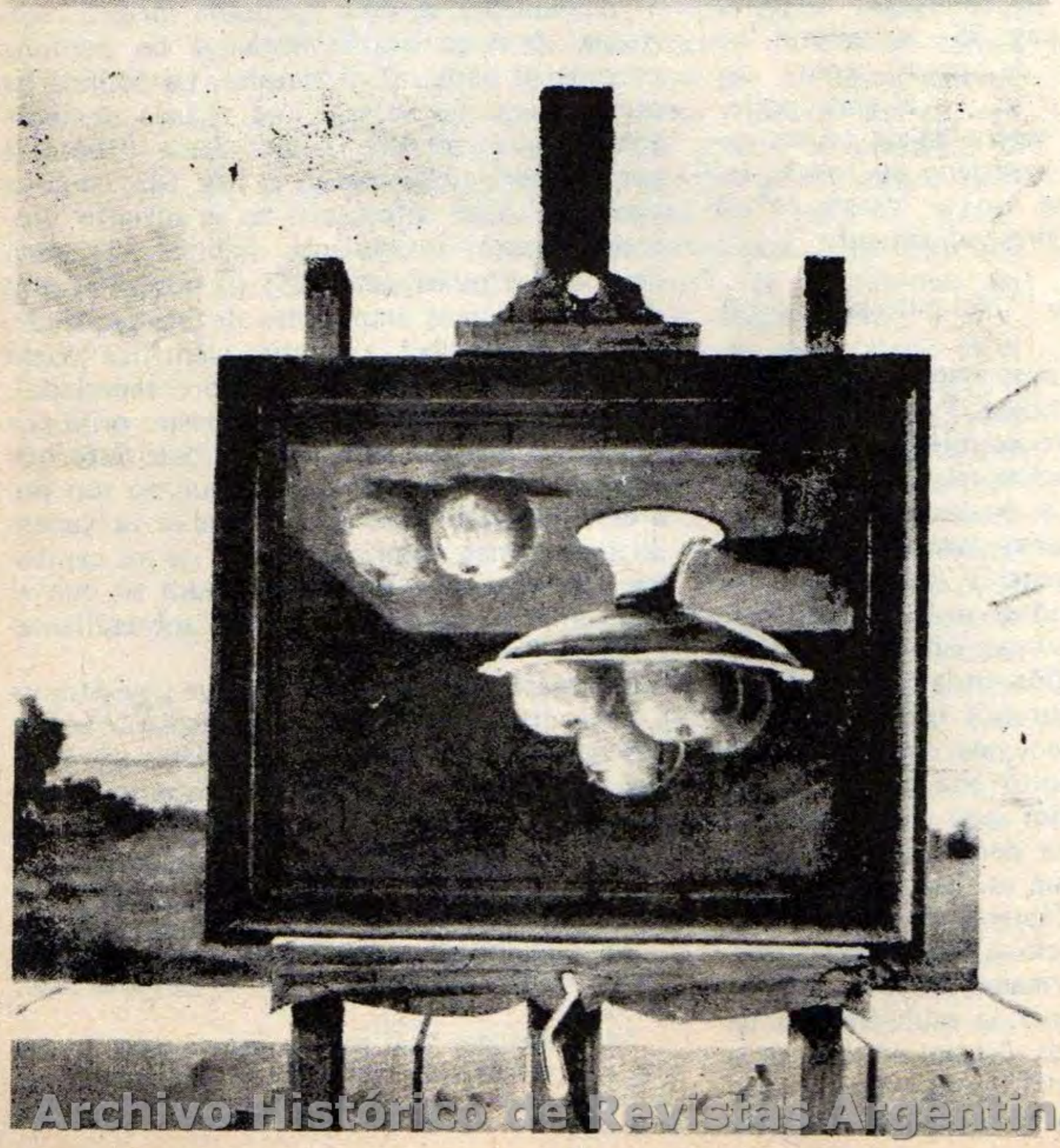
No más que uno recuerde lo que Levi-Strauss y Legendre insisten: repetición incesante indica que un mito hay en acción. También a través de ella la obsesividad se denueda en apuntalar una novela que se arruina por enésima vez.

Es inevitable en este negocio neo-religioso que en algún momento haya que vender algún

13. v. la cruzada contra los 'prejuicios' y los 'mitos' en algunos rincones del libro, en particular págs. 137-8-9.

14. "Repetidas aquí para su conveniencia" se repite a su vez en cada repetición, lo que es puro nosentido y solo se entiende como procedimiento ceremonial.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



paraíso. Este se introduce bajo la forma de: (pág. 56) 'prohibiciones importantes'/'gran variedad de cosas permitidas' (la 'gran variedad', pues, no conviene a unas después de todo pocas y 'simples' prohibiciones). (La lectura demuestra que éstas siguen funcionando internamente a la 'gran variedad', a la 'innumerable' (pág. 57) lista de lo permitido: 'un martini seco o un manhattan seco está bien, pero no cocteles dulces'. 'Huevos en cualquier forma' suena a una liberalidad encantadora, pero siguen dos restricciones: no más de tres por semana, preparados sin manteca, etc. De últimas, la oposición es ficticia: la prohibición lo penetra todo, cuando no tiene otro remedio en la manera abierta del '¡No, no!'; mucho más astuta y efectiva prescribiendo el goce ('Concéntrese... **puede** disfrutar ...'). Al fin de cuentas decir '**Muchas** de sus favoritas' con el agregado entre paréntesis de un 'de vez en cuando', 'Cocínelo a su gusto... pero no use manteca', hacen por el cuerpo ideal lo que un 'No a la cerveza', frase más estúpida en cuanto a su falta de camouflage, no puede: disolver por anticipado el movimiento de protesta (preocupación presente en el texto: v. pág. 58, en que se sale al paso ubicando el protestar en un registro eminentemente negativo, connotando como antiproducción).

¿Qué estructura simbólica responde por las cosas permitidas de este paraíso disciplinario? Desde ya la Naturaleza/Cultura sigue dando para todo; se le revoca para introducir la maravillosa historia de los sabores auténticos:

'En lugar de bañar la langosta en manteca, exprima limón sobre ella; exaltará su **sabor natural**'. 'De postre... en lugar de los cremosos y azucarados, disfrute la frescura de una compota de frutas en su jugo **natural**, sin almíbar, que destruye los encantadores **sabores auténticos**'. Esta maravilla, el sabor auténtico, en su imposible pureza de objeto perdido ('Ud. ha desarrollado el **deseo de comidas más puras**') vuelve a conseguir que sea utilizable el recurso renacentista a la 'virtud' de una determinada sustancia. (El Texto así es también un Carnaval de "sobras y pedazos" de cualquier época derivan y se les inventa una función estructuralmente inesperada; compárese con la relativa homogeneidad del pot-pourri romántico, por ejemplo en el Carnaval de Schumann). Así, 'El queso blanco con bajo contenido de grasas es un alimento "creativo" ' (Las comillas –aquí de los autores– ponen la distancia histórica en este 'compromiso histórico' con el sustancialismo feudal). Más adelante (pág. 70) lo religioso se manifiesta directamente a través de uno de esos 'simples' añadidos: sabor 'fresco', 'na-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Cobarde: Dícese del que en una emergencia peligrosa, piensa con las piernas

LA DIETA MEDICA SCARSDALE

más el Programa para mantenerse en línea toda la vida

Por primera vez su autor explica en detalle la dieta médica Scarsdale que hizo furor en EE.UU. en 1978.

El sistema de la elaboración de una dieta.

Cinco planes completos con menúes para 14 días. 70 menúes en total y más de 80 recetas.

Por el Dr. Herman Tarnower y Samm Sinclair Baker

tural' y **'limpio'** de los alimentos ('buenos'). Y aún recibe un empujón promocional de regalo, cuando este **'deleite** de gourmets' se confiesa el alimento de dios: 'es lo que tomo yo como almuerzo prácticamente todos los días'. Y 'yo' no olvida agregar: 'y lo disfruto **enormemente**'. La dieta será el trabajo (ascesis) para juntarse con este 'enorme' 'deleite' (enormemente aquí el goce, en tanto hasta ahora enorme ≡ gordura tenía una connotación repulsiva: 'enormes' capas de grasa 'fofa', destructora del bello cuerpo del Ideal) propio del dios. ¿De qué cuerpo así se goza? ¿Cuál es el menú olímpico en cuestión?:

"queso blanco, **pobre** en grasas, con lechuga
fruta en trozos
1 cucharada de crema agria
6 nueces y media
Café, té o gaseosas dietéticas" (de 'cualquier sabor', recuérdese)

Cuerpo del goce (la lengua)

Bien mirado, sólo un dios puede tener 'enorme' goce con este material. Es un milagro superior al de la multiplicación de los panes y los peces (pues entonces había algunos peces en el río, algunos panes en la cesta).

En 'resumen':

Naturaleza/Cultura
Flaco/gordo
(gourmet) (gourmand) armadura
permitido/Prohibido
limpio/sucio simbólica
bueno/malo

De donde resulta una curiosa desacomodación, pues el gordo aparece como inculto (tiene 'malos' hábitos, come sin medida, 'como un animal', no sujeto a la norma) por no comer en forma 'natural' (con la 'pureza' de los animales). Pero lo que ocurre es que esta lógica estructural no está verdaderamente preocupada por su consistencia estructural: todo lo que le preocupa es eso funcionar, arreglando aparentes oposiciones como mejor se pueda (la estructura no deja de ser una conspiración: los cómplices —de últimas, solidarios— simulan enfrentarse). Una oposición es un ritual: más una política que una lógica. 'Arreglarse' sustituye a la 'consistencia interna'* [15]. (Aquí Levi-Strauss 'cree' demasiado en la armadura... como para utilizar esa palabra harto sólida) (a menos que se piense en una armadura como la de Italo Calvino: vacía de toda ninguna dulce carne posible o del tipo de las muñecas que maquina Felisberto Hernández).

En la categoría 'limpio', por otra parte, crudo y cocido se continúan, no pasa entre ellos la Naturaleza/Cultura. En cambio lo 'dulce' natural* [16] -no dietético (cultural)— hace de 'podrido' (excesivamente cultural ya que se opone en su sofisticación a la dulzura contenida en los frescos y limpios frutos de la tierra).

La continuación acrecienta la religiosidad del conjunto: mito de la intangibilidad del objeto, donde: saborear/comer-beber (despreciados como 'tragar').

'El plato más simple debería ser visto con **admiración** y **respeto**' (la criatura más insignificante también es hija de Dios) 'Un huevo revuelto o una hamburguesa pueden ser **hermosos**'. A este paso no hay que extrañarse de que el objeto-comida devenga fetiche: 'El verdadero entretenimiento se acabó una vez que tragamos la comida'. He aquí un inesperado —quizás embarazoso— encuentro con el lacanismo.* [17]

A la 'lista' de oposiciones (v. supra) se añade entonces (y no menos metafísica):

calidad/cantidad

Si no la más religiosa de todas. No en vano el subtítulo del capítulo (pág. 60) habla de 'una filosofía' que se ha metido en la cocina: será una filosofía degradada a lo publicitario tal vez (¿no es éste otro dualismo propio del régimen de pensamiento deista?) pero puede tranquilamente reivindicar la legitimidad de su pertenencia al buen tronco, a la noble cepa de la falometafísica occidental.

Sobre efectos y figuras terrenales

Pero después de todo el 'buen' hombre occidental reclama premios menos metafísi-

15. v. análogas dificultades en Freud cuando trabaja el dualismo pulsional, en especial Eros/Tánatos. (Sígase desarrollo de Más allá del principio del placer).

16. a veces, pero secundariamente, lo 'graso'.

17. v. Los cuatro conceptos fundamentales del PSA. pág. 273, ed. Seix Barral.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



cos: no se porta, por ejemplo, como un estructuralista, es decir, no lo consuela la belleza de una oposición: no sólo de mitos vive el hombre, también requiere (mitos) que no lo parezcan. El libro no finaliza en verdad (¿y cuándo finaliza la larga marcha en pos del Cuerpo Ideal? Nunca en las culturas especulares, que celebran la Unidad), armado como una serie de avisos pagados siempre puede proseguir, pero su agregación hace el simulacro de eso con:

adelgazar ≡ triunfar (en la vida)

(el libro simula tal cómo se enseña en él a simular gin, crema o pastel donde de eso no hay nada).

Y en el terreno de esta ecuación se llega más lejos (Lo subrayo: hago la crítica el elogio la oda el panegírico, embeleso frente al texto que se fuga para cualquier parte para producir su (pen-última sorpresa) que lo convencional que se detiene por ejemplo en

ser delgado = ser amado

equivalencia en la que se soporta todo un chantaje). Daker y Tarnower siguen de largo enganchando otro mito (llamado aquí —pág. 131— 'encuesta', por respetar un verosímil contemporáneo, aquel de la 'objetividad', garantizada por una 'encuesta científica') que propone una sustitución:

'Yo te amo' ⇒ 'estás más delgada'

¿Qué se promete además?:

— formar parte de una 'enorme multitud'/ estar solo. La soledad solo amenaza a los 'sobrepeso'. En el primer caso, ¿lo decisivo no es, por otro lado, la compañía del Cuerpo Ideal?

— un 'guau' proveniente de las mujeres, a condición complementaria de un 'ajjj' hacia la comida.

— (Pág. 134) Aumento de la competitividad; pequeños grupos de amigos, de vecinos 'fraternizando' en lo que puede llegar a ser un PRODE a escala reducida de las tablas de peso.

— Triunfo en los negocios. Y su inversa. En efecto, en una respuesta el médico se permite plantear una duda: ¿un jefe que no se reconoce en el Cuerpo Ideal de la Dieta puede ser verdaderamente 'inteligente' en el campo comercial?

Cosas que exigen dibujar modos de vida, modos de vida cuyo 'resto' es cierta figuración de 'tipos' humanos. Vale la pena intentar una recomposición, siempre que se incluya además lo que está radicalmente excluido de aquel imaginario. Tenemos un hombre cuya actividad nocturna típica consiste en mirar T.V. manoteando un boll lleno de los 'inevitables' alimentos; celebra almuerzos de negocios donde la consigna de agradar al cliente no diferenciándose de él impide hasta pedir lo que se quiere (pág. 140), tiene fines de semana 'sociales' (pág. 141), entabla competencias deportivas con sus amigos hasta por los más o menos gramos de cada día (v. pág. 134 el 'campeonato' de almuerzos después del tennis), está dispuesto al ejercicio, incluso 'violento', porque 'se hace' a su alrededor (presumiblemente por 'razones de salud') y él es un hombre que siempre hace alrededor en el cual mirarse ansiosamente; inicia dietas 'en equipo' con su mujer y para mantener las manos ocupadas lejos de los 'inevitables' maníes y papas fritas teje macramé a dúo con ella.* [18]

Si después de esta lista aún se pregunta alguien por la vida erótica en esta cotidianeidad, en la pág. 147 se proporciona una indicación valiosa: "He oído que la actividad sexual consume más calorías que cualquier otra cosa, ¿es verdad?".

No hay diseminación de circuitos eróticos porque la silueta del Ideal ("delgado, fuerte, bien vestido", pág. 144) cierne su despotismo en el campo de las pulsiones y neutraliza monopólicamente cualquier diversidad en la fabricación de aparatillos deseantes.

Lo más interesante entonces es preguntarse no tanto quiénes sino qué dimensiones de la vida no aparecen aquí **para nada** (a diferencia de 'los obesos' cuya figura y hábitos se critican). Son varias, pero me gustaría subrayar una, por lo sugestivo de su exclusión: aquella en que alguien —supuesto que pueda hacer una primera transposición, lo que ya es mucho, del documento de identidad que la ha asignado la psicopatología— se pone en conexiones con esa máquina de molestar, la máquina cuyo único 'ser' es malestar, y no solo (en) síntoma, el texto. Pero esa es una práctica de una solitariedad intensa, plus de desterritorialización, en que hay que deshacerse de uno mismo, hay que olvidarse, no vale allí ningún 'equipo' que lo equipare a uno a través de la eficacia a competitiva.* [19] Eso borra todos los rituales, apenas se sostiene de una cierta adicción. Y en nuestro tiempo es trabajo que tiene nombre (no por cierto una vaguedad 'anímica' o 'sub-

18. Digamos que el goce no parece arrastrarlo nunca demasiado lejos: no olvidaría pesarse ni aún 'en Bulgaria o Kenya' (pág. 37).

19. v. Foucault: "Más de uno, como yo sin duda, escriben para perder el rostro". La arqueología del saber, pág. 29, Siglo XXI.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



jetiva'): lo llamaría ('Lucha contra el fascismo' si esto no sonara harto pretencioso y altisonante; prefiero decir: apostar a la producción de una palabra que no pueda reducirse toda a él.

El tiempo renombrado

Hay hacia el final del libro (pág. 138) un detalle tan curioso como aleccionador: ocupa apenas siete renglones, a partir de una pregunta por el nombre (por qué Scardale y no Tarnower). "El nombre viene de la localidad de Scarsdale; ése es su único significado". Pero sin embargo hay más: la pregunta por el nombre deriva en una transformación (en cuanto a lo que Freud llamaba el "acento psíquico")

hombre ⇒ lugar
(imagen, personalidad, etc.)

Pero esto es decisivo. No se trata de funcionamientos imaginarios 'vacíos' (o sea, "llenos' de narcisismo y nada más), de cosas tales como minúsculas megalomanías 'personales' (v. la estrecha concepción de 'culto a la personalidad', por ejemplo). Un lugar es algo (mucho) más que eso. Es una institución. Contemporáneamente eso quiere decir: entrada y salida son espaciadas por una diferencial: la producción de algo en serie: 'todos delgados', agrupados según tabla pertinente.

¿Y para qué harán falta tantos y tantos ciudadanos hipolibidinizados? Hasta he llegado a leer —colmo del 'psicologismo'— que se trataría de una formación de culpa por el hambre de otros hombres. Creo que hay que tomar más a la letra el procedimiento industrial: ¿podría ser útil la standardización de matrices, valga el caso, si no se aplicara, prioridad lógica absoluta, a los cuerpos? (y no 'también' a los cuerpos). ¿Acaso comer puede organizarse al margen de las leyes del mercado sin desarreglarlo? ¿Y hoy acaso no es en el mercado que se fabrica el Ideal? ¿Y pueden una moral y una técnica —o sea una mitopolítica— del rendimiento 'dejar en paz' una actividad presuntamente libidinizable tan cotidiana?

Cuerpo es dinero. Véase qué caro, cuanta plata sale 'tener' un cuerpo. ¿O debería escribir: 'alquilar' uno? Hoy se escucha decir, por ejemplo, 'almuerzo de trabajo' (el libro reitera un magnífico prototipo de uno, deslizado de su presentación como opción —'almuerzo sustituto'— a la regularidad —almuerzo habitual del Dr. Tarnower—): eso indica: 'no se levante de la mesa pesado, no pierda el tiempo en una siesta'. Se introduce acá la dimensión del tiempo, como en aquello, también frecuente de 'no pierda tiempo cocinando'. Pero ¿qué tiempo se menta aquí? 'Su' tiempo no es (por eso no se dice; la frase cuida de mantener allí un espacio anónimo, sustraído a localizaciones indiscretas). Otra cosa es el tiempo de su dueño, el tiempo de los amos.

Ricardo Rodulfo

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

NUEVA-YORK, TE AMO, T'E ODIO

SANYCI. 82

WIHT ISABEL SARLI DIRECTED BY ARMANDO BO

A CARLOS GALLETTINI—

ONE WAY

EROTIC MOVIE

SHOWING NUDE R

SEX

ARMANDO ME LLAMÓ POR TELÉFONO EL 9 DE JUNIO DE 1956 DESDE EL HOTEL CLARIDGE, MI MAMÁ DESCONFIÓ, COMO SIEMPRE, "ESTO ES UN CUENTO, COCA, NO VAYÁS, ESE BO VIVE EN BELGRANO"

¿USTED SE TIENE QUE OPERAR YA MISMO

¡NI LOCO!

VIVIMOS 25 AÑOS UNIDOS, UNIDOS POR DEMÁS... UNIDOS HASTA EN ESA OCASIÓN EN LA QUE ARMANDO QUISO HACER HUELGA DE HAMBRE EN PLAZA DE MAYO POR LA PROHIBICIÓN DE "FIEBRE"

SI NO LO HACE, NO RESPONDO POR SU VIDA

HIP HIP HIP HIP

MATERNITY CIRUGY

BLACK PANTHER

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

YO¡R SON!

TIENE UN TUMOR MALIGNO... VIVIRÁ SEIS MESES.

HIP

WHITE?!

HIP

BLACK IT'S BEAUTIF

BLACK PANTH

POR FAVOR... NO SE LO DIGA A ÉL...

A USTEDES LOS LATINOS LES GUSTA VIVIR, PERO NO SABEN MORIR DIGNAMENTE. EL PACIENTE DEBE SABER QUE TIENE CÁNCER Y NO MÁS DE SEIS MESES DE VIDA.

¡USTED A ARMANDO NO LE DIRÁ NADA! YA TOMÓ UN AVIÓN SU HIJO, SU HIJO MIDE DOS METROS, SI USTED DICE UNA PALABRA LE VA A METER UN TROMPAZO QUE LO VA A SACAR POR ESA VENTANA.

?

CON LAS PROHIBICIONES Y LOS SUBSIDIOS CUÁNTO NOS HAN ROBADO... TRAS LA ÚLTIMA PELÍCULA ARMANDO DIJO QUE NUNCA MÁS IBA A FILMAR EN LA ARGENTINA Y LO CUMPLIÓ SIN QUERER, POBRECITO, SE ENFERMÓ Y EN SEIS MESES SE MURIÓ...

PERO CÓMO, ¿ME OPERARON YA?...

SI... YA PASÓ TODO. ESTÁS BIEN.

NO ME ESTÁS MINTIENDO. VOS, COCA, NO SOS BUENA ACTRIZ Y TU CARA DE GALLETA SONRÍE, QUIERE DECIR QUE ESTOY BIEN... PRONTO VAMOS A FILMAR "NUEVA YORK"...

TUVIMOS PELEAS TERRIBLES Y RECONCILIACIONES HERMOSAS. CASI SIEMPRE LAS PELEAS FUERON POR LOS DESNUDOS... PERO EL TENÍA RAZÓN. AHORA TODO EL MUNDO SE DESNUDA, HAY QUE PREGUNTARQUIEN NO LO HACE...

ARMANDO ESTABA OBSESIONADO CON FILMAR "NUEVA YORK, TEQUIERO, TEODIO"! ME DECÍA "VAMOS A IR A LA CALLE DE LAS PROSTITUTAS, LE VOY A DAR PLATA A MUCHAS, TE PONDRÉ EN MEDIO DE ELLAS...

PORNO SHOP

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

CON EL TIEMPO APRENDÍ A FILMAR DESNUDA SIN SUFRIR TANTO. ME TOMABA UN WHISKY, Y ESO ME VESTÍA...

NO! IT'S IMPOSSIBLE!

NO!

SI NO DEJAN QUE ISABEL ESTÉ AQUÍ CONMIGO ME ARRANCO TODO ESTOS CABLES...

Y DESTROZO TODO!

TE VEO AHÍ, EN EL SCIELO Y NO ME DAS LÁSTIMA... TOTAL POR TUS PERROS VOS HACES LO MISMO...

...ASI TE FILMARE... SERA' TAN REAL QUE VENDRA' LA POLICÍA Y SE LAS LLEVARA' A TODAS, Y A VOS...

PORN

WHORES!

PROSTITUTES

YOU'RE ARRESTED, LADIES!

FILMEN! FILMEN!

TENEMOS QUE IR A LA QUINTA, AL HORNO TODAVÍA NO LO ESTRENAMOS. VAMOS A IR Y TE VOY A HACER PIZZA...

PERO NUNCA PUDO HACERME ESA PIZZA...

MIRA' COCA, SI YO SUPIERA QUE TENGO ALGO MALO, INCURABLE, ARREGLO MIS COSA Y ME LIQUIDO...

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

"NUEVA YORK, TE AMO, TE ODIO"... DESPUÉS TE FILMARÉ EN EL HALL DEL WALDORF ASTORIA, HERMOSA, DESLUMBRANTE VESTIDA CON UN TRAJE AMARILLO HUEVO...













ESTA HISTORIETA FUE HECHA SOBRE UN REPORTAJE A ISABEL SARLI POR RODOLFO BRACELI APARECIDO EN LA REVISTA SIETE DIAS SANYU 82.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

En busca del lenguaje perdido

El teatro como expresión de una necesidad colectiva, las posibilidades de respuesta. Una puesta en escena significativa.

"Es preciso construir con carácter provisorio y existe el peligro de que lo provisorio se perpetúe. El arte refleja todas estas circunstancias; las formas de pensar son parte de las formas de vida. En lo que al teatro respecta procuramos salvar la brecha con los modelos."
B. Brecht. Escritos sobre teatro.



Hoy el teatro, y el teatro argentino en particular, enfrenta una situación paradojal: una profunda crisis al mismo tiempo que concentra un interés siempre más vasto. Proliferan las escuelas de teatro y las artes vinculadas con el espectáculo, por un lado, y se producen experiencias como la reciente de Teatro Abierto, por otro. Pero el interés más que por el teatro en sí, aparece como expresión de una **necesidad profunda de reapropiación de la comunicación y la creatividad.**

En los orígenes del teatro se encuentran, más allá del ritual y la festividad religiosa, el desarrollo de formas seculares que implicaban a toda la comunidad en la puesta en "juego" de los roles e instituciones consolidadas. A través de la capacidad festiva y la fantasía era posible trasgredir las convenciones establecidas y experimentar "el otro" que se puede ser. El espacio teatral era entonces una restitución polémica de signos y de símbolos tomados de un momento histórico. Signos y símbolos que usados en la representación se convierten en signos y símbolos de la participación.

En la actualidad ya no existe esta reciprocidad entre los participantes. La escena se convierte así en un espacio social vacío por el que transitan inmutables e inmutadores los valores "universales" y la reposición de estereotipos culturales. Me refiero a la reproposición de "formas" que en su momento histórico tuvieron pleno sentido de momento especular de la cultura: el sainete, por ejemplo, porque no reflejaba sino que formaba parte de un proceso.

Nuestro teatro, en el mejor de los casos, se ha petrificado en la construcción simbólica y en la conciencia crítica, marginando el proceso en el que se inscribe y limitándose a mostrar una situación y la destrucción que ella implica.

A modo de ejemplo se puede citar la puesta en escena de Medea, hecha por Inda Ledesma, en la que se verifican estos elementos. El punto de partida es la Medea de Eurípides. Primera tragedia clásica cuyo núcleo está centrado en el proceso psicológico de la protagonista.

La línea argumental está dada por la historia de Medea, mujer bárbara y primitiva que ha traicionado a su pueblo ayudando a Jesón a someterlo. Medea, Jasón y sus dos hijos víctimas de un naufragio, encuentran asilo en un país gobernado por el poder despótico de Creón. Jasón se identifica con el mundo representado por Creón con cuya hija va a casarse repudiando a Medea. Es en este momento en el que se inicia la acción. Medea

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

toma conciencia de la situación y decide vengarse asesinando a Creón y a su hija, Creusa y a los dos hijos que ha tenido con Jasón.

En la tragedia de Eurípides la verosimilitud de la acción reside en la descripción detallada del proceso subjetivo de la pasión frustrada. En la puesta en escena de Inda Ledesma los personajes están estilizados hasta el concepto y se convierten en el soporte escénico de ideas-fuerza. El conflicto se resuelve en el enfrentamiento de culturas y las relaciones de poder que entre ellas se establecen. Medea es el soporte de una cultura sometida al poder de una ideología de poder-progreso-orden-civilización, representadas por Jasón y Creonte. Es en este plano simbólico en el que se desarrolla el conflicto que se resuelve en la destrucción. Medea asesina a sus hijos —creación híbrida de dos culturas.

La lectura del texto escénico se hace posible a través de la figura de la protagonista concebida en la ambivalencia de un cuerpo pulsional y la palabra de registro poético. Fractura que crea el espacio del conflicto.

Llevando la lectura hasta las últimas instancias toda la puesta está estructurada sobre los supuestos principios enjuiciados. Sólo que el eje de poder se traslada a la figura protagónica que margina a los restantes personajes —figuras fantasmáticas, alegorías de vínculos— esquematizados hasta la instrumentalización. Las formas de reciprocidad quedan marginadas de la escena en la ausencia de situaciones dramáticas. El coro, idealizado pueblo-mujeres-maquinaria amorfa reducida a la producción mecánica de gestos se inscribe en la coordenada de los restantes personajes. Hay una excepción: Afra, la nodriza de Medea, fuerza telúrica irracional que estructura un lenguaje corporal e "inventa" un personaje y crea el único momento de diálogo real de la protagonista.

Se concreta así la alegoría socio-histórica y ya no hay carro de sol que se lleve a Medea de la escena, sino una última y definitiva imagen apocalíptica: la mujer que arrastra los cadáveres de sus hijos. Y las últimas palabras: "... la noche no ha terminado todavía".

Apocalipsis de una sociedad y un teatro cristalizado en sus formas y su lenguaje reducido a un círculo intelectual inofensivo.

Alicia Bracco

CATALOGOS SRL

Distribuidora de libros

Libros de reciente aparición

Iris Murdoch, Henry y Cato (Ed. Alfaguara)

Hermann Bauer, Historiografía del arte (Ed. Taurus)

Louis Vax, Las obras maestras de la literatura fantástica (Ed. Taurus)

Rama, Fuentes, Todorov, Arenas y otros, García Márquez (Ed. Taurus)

Ronald L. Meek, Los orígenes de la ciencia social. El desarrollo de la teoría de los cuatro estadios (Ed. Siglo XXI)

Woody Allen, Recuerdos; guión de la película (Ed. Tusquets)

Las religiones en los pueblos sin tradición escrita; Historia de las religiones, tomo 11 (Ed. Siglo XXI)

Movimientos religiosos derivados de la aculturación; Historia de las religiones, tomo 12 (Ed. Siglo XXI)

Las religiones constituidas en Asia y sus contracorrientes; Historia de las religiones, tomos 9 y 10 (Ed. Siglo XXI).

Virginia Woolf, Diario de una escritora (Ed. Lumen)

La filosofía en Oriente; Historia de la filosofía, tomo 11 (Ed. Siglo XXI)

René König, La familia en nuestro tiempo (Ed. Siglo XXI)

George Bataille, Las lágrimas de Eros (Ed. Tusquets)

Néstor A. Baunstein (comp.), A medio siglo de "El malestar en la cultura" de Sigmund Freud (Ed. Siglo XXI)

Pídalos en su librería o en
Avenida Independencia 1860
Tel.: 38-5708
(1225) Buenos Aires
Argentina

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Dos relatos de Luis Soto

Ilustrado por Marcelo Malagamba

Luis Soto eligió un camino muy especial para la difusión de su literatura. La página de los burros en "Clarín". No parece el lugar apropiado, pero ¿por qué no? Lejos de la mira de los críticos y lectores consuetudinarios de ficción, Soto fue construyendo pequeñas aguafuertes (sin haberse propuesto nunca al título de "sucesor de Roberto Arlt"), llenas de fuerza con una lucidez casi onettiana y con una profunda raigambre en las pequeñas cosas cotidianas que observó con lente de periodista y transformó con vocación de escritor.

Esos relatos, en los que al principio aparecían ambientes y personajes burreros, esparcidos según su propia expresión "como queso rallado sobre un plato", se fueron transformando en un ejercicio sistemático de libertad creativa.

"Brecha" incluye en este número dos relatos de Luis Soto aparecidos en Clarín, en el intento de acercarse a esa literatura argentina que él como tantos otros: Piglia, Belgrano, Rawson o Soriano, están construyendo por prepotencia de trabajo.

Yo entré equivocado

Yo los conozco muy bien y ellos saben que soy un hombre de carácter fuerte, un hombre que exige ser respetado. También saben que los desprecio. Sin embargo, nuestros encuentros son esperados. Quizás porque la frecuencia está inteligentemente medida: nos vemos un día por mes. Ellos para ordenar su presupuesto; yo, por no pelear contra la casualidad. Fue accidental mi llegada, no había tomado ninguna decisión, y pudo darse un día 18, o un 25, y no un primero de julio. Aunque parecería que es a principio de mes, y al sonar las campanas y sirenas despidiendo un año y recibiendo al otro, y los lunes, cuando la gente resuelve iniciar cosas.

Esa mañana yo necesitaba empezar algo, lo comprendo ahora, no entonces. No sé por qué elegí a esa señora, quizás nos eligieron como víctimas a los dos. Nunca fui un tipo de seguir mujeres por la calle. Mis relaciones las hice en casa de amigos, en cursos de idiomas, viajes, salas de espera, esas coincidencias. Hasta en matrimonio no hubo sorpresa: Ofelia fue mi prima desde siempre y mi esposa sólo luego de 25 años. No es cuestión de caer en cualquier agujero. La señora Elena me llamó la atención por la manera de caminar: se apoyaba sobre la punta de los pies y se quedaba poco, como los pajaritos. Tenía piernas delgadas, buen tobillo, un vestido floreado y el pelo rubio. Una inglesa, pensé, sin verle la cara.

Los ingleses siempre fueron prestigiosos aquí, aún hoy nos reímos de un gallego, de un siciliano, o un yanqui, pero no de un inglés. Vaya uno a saber la razón, pero a todo lo inglés se le reconoce una calidad especial, sea gerente, porcelana o manía. Una inglesa, pensé, y se me ocurrió invitarla a tomar té. Venía dando sus saltitos por Cabildo, a unos metros de Echeverría. Me acerqué y le dije, no recuerdo exactamente qué le dije pero era una frase correcta, soy un hombre grante y esto sucedió a mediados del '80. Ninguna grosería, ni esas gracias que inventa mi sobrino Mickey; por ejemplo, decirle a una chica: "Entregate, la manzana está rodeada". Es divertido, pero no cabe en un hombre de mi edad. Le dije: "Disculpe, mádam, deseo hablar un minuto con usted". Lo de mádam y el minuto, es seguro. Y me preparé para que sonriera, a una cuadra estaba Steinhauser, un lugar perfecto para conversar como en 1939, el último año excelente para Inglaterra. Pero ella se espantó. "No quiero, retírese", dijo, se echó atrás y quedó inmóvil, como una tortuga asustada. No era inglesa descubrí tarde. Ni siquiera una tortuga inglesa era. Intenté suavizar el choque, una retirada elegante. "No me moleste más", grité, porque fue un grito, y se largó corriendo a cruzar Cabildo.

Me sentí viejo y ridículo, sentí que estaba refugiado contra una pared y alrededor mío se apretujaban como 10.000 personas, todas con una lupa, yo era un leproso que abrazaba gente para contagiarla, un loco que se desnudaba para que le tiraran un poco de piedad, o una toalla. Con los ojos arrastrándome por el suelo busqué la entrada más cercana y me abalancé.

En la puerta me encaró uno de uniforme azul. Preso por una histérica, me enfurecí con ella y también conmigo, imaginando que el policía había escuchado a la mujer cuando me acusó como si fuese un degenerado.

—¿Plazo fijo?, entrepiso, dijo, y señaló una escalera. Era un banco como pudo haber sido una juguetería, una farmacia o una empresa fúnebre. Subí, saqué un número y esperé.

El día anterior había sido mi cumpleanos y fui a comer a la casa de mi hijo. Alejandro me regaló 50 millones para que me hiciera una escapada a Mar del Plata. Tenía el billete verdecito en el bolsillo, podía depositarlo y ser otra vez un ciudadano correcto y respetable. Yo mismo me había humillado. Inocente, enferma pero inocente era Elena. (Después averigüé el nombre de la inglesa y me enteré que todas las noches comía espárragos, nada más que espárragos, y que dormía con varias luces encendidas en su pieza.) Enferma.

El asunto es que sentado en una silla de plástico y retorciendo entre los dedos el número 186 de color rosa, recé una penitencia. Ajeno a los diálogos estúpidos y solemnes: el tiempo que se perdía, la conveniencia de colocar el dinero a 16 días en lugar de 15, el 2 por ciento que daban de más en el banco de al lado, y la humedad, el reuma, los hidratos de carbono. Casi tapándome los oídos recé hasta que llamaron al 180. Después los fui clasificando: las señoras eran mayoría, varios bastones, ojos voraces y el asombro en estado de coma, sólo una devaluación podía hacerlo revivir.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Es extraño no he tocado ni un peso de los 50 millones y hoy tengo más de 177. Cada día primero me instalo temprano en el entrepiso, retuerzo el número rosa como si armara un cigarrillo, o como si hiciese girar un rosario y rezo. Les costó aceptar que estando yo, allí no se habla; tampoco soporto silbidos, apenas alguna tos, si no es demasiado aguachenta. Les veo en la mirada que no paran de calcular cuánto falta para mi turno, que empujan a la empleada, quieren que me vaya. Yo calculo cuánto les falta para que se mueran, habitualmente me dan entre 2 y 9 años. Al principio les pedía que se callaran, después empecé a chistar, es más cómodo para mí, y además produce otro efecto, las palabras insinúan, los chistidos ordenan. En realidad en ese Banco me siento como en una iglesia, sereno, en paz. Confieso mis cosas, un mes es tiempo suficiente para acumular agachadas. Y no me importa si la tasa aumentó o bajó, ni si me liquidan bien el interés. Cuando salgo sé (siempre sé) que tengo menos que una hora antes, mucho menos que un mes antes. Así que no salgo satisfecho, inflado como ellos. Un bisturí mostraría que por sus venas no circula sangre; sólo miedo. Yo, en cambio, me voy arrepentido, como se sale de un templo. Y pensar que entré equivocado.



Un inflador sin bicicleta

—¡Ay, buen mozo, qué cosas terribles están escritas en tus manos! Sí, antes que pase un año va a aparecer en tu vida una muchacha.

— La esperaba.

— Tiene mucho carácter. Te hará muy feliz y muy desdichado. Todo a la vez.

Con una seña, la gitana les indicó a sus amigas que faltaba poco.

— Hace años que la esperaba. Pero dígame otra cosa. ¿Por qué no puedo vivir en paz si no tengo las manos recién limpias, las camisas, los dientes, todo blanco, impecable?, preguntó Juan Ratti con tanta inquietud como la que había dedicado a su futuro. Con una uña filosa y sucia como las que se cultivan para aliviar de cera a una oreja, la gitana ganó tiempo hurgando a lo largo de la palma rosada y fresca de la mano de Juan.

— Hombre, pues porque has nacido un día de lluvia, arriesgó finalmente.

La consulta había concluido. Entonces fue ella quien estiró su mano. Cuando Juan le dio un billete de un millón, la mujer juntó los dedos como si fuesen un atado de espárragos, alzó la mano hasta la nariz de su cliente y graznó:

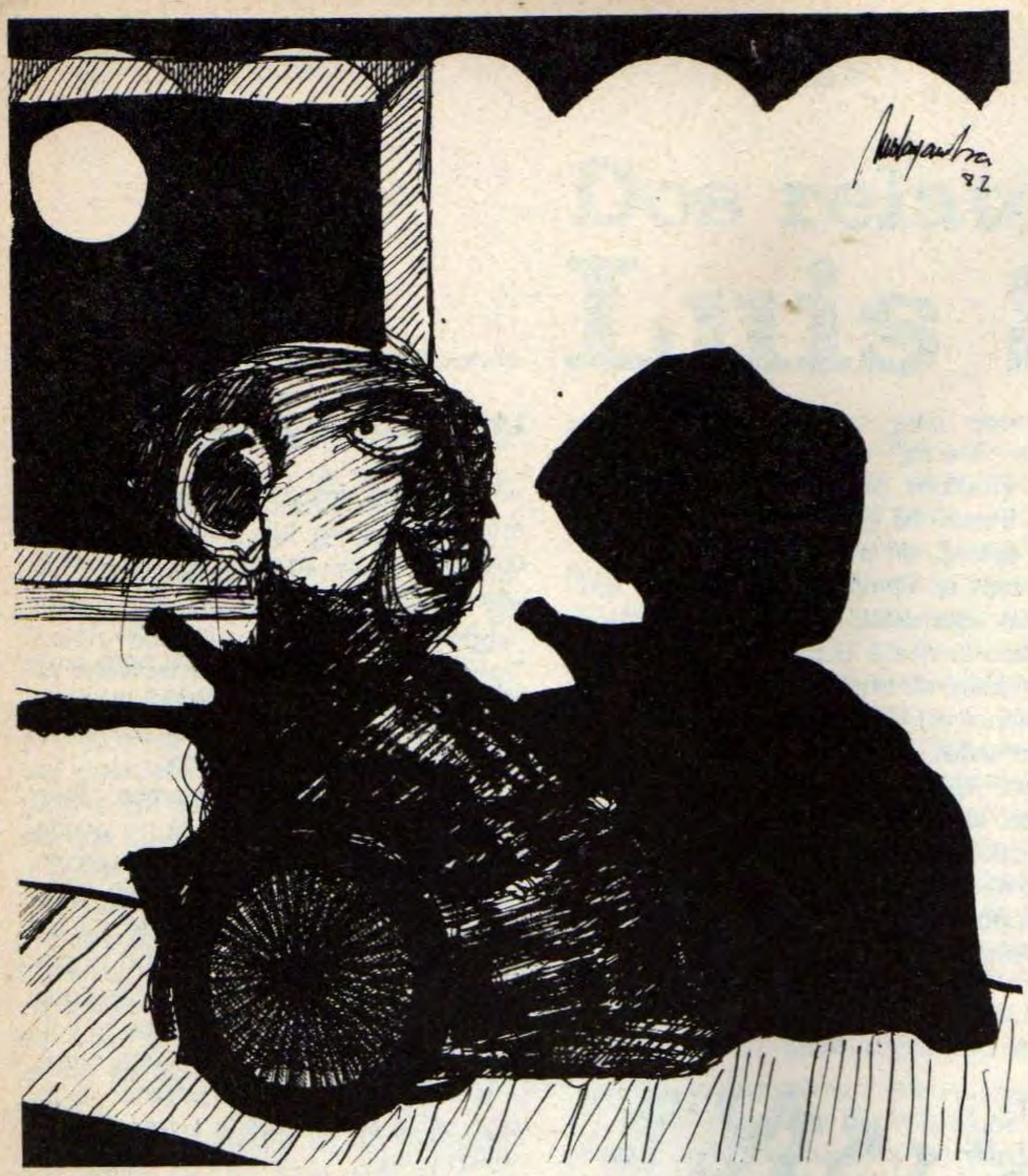
— Con esto no se compra la buenaventura ni se come. Anda, bonito, echa otro igual y seguimos amigos.

Juan se acusó de mezquindad y agregó dos billetes más. Pronto sintió que habían sido baldeadas las paredes del túnel que conducía a su infancia. Un túnel corto y amarillo, como el de su antiguo tren a cuerda.

— El nene tendrá sus defectos, pero al año ya no se hacía más encima. Pobrecito, se las ingeniaba para que comprendiéramos lo que pedía, volvió a oír con nitidez la voz de su madre.

— Pasá al pizarrón, Juan —pedía nuevamente la maestra de primero superior—. Miren niños: éstas son las rodillas más presentables del grado. Todos deberían tenerlas así de relucientes. Te felicito, Juan.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Al principio Juan pensó que iba a confesar las dolorosas friegas con piedra pómez. Después aceptó que quedar en ridículo sería malo para él. No era un picaporte ni un bidet para que lo limpiaran de esa manera. Pero de ahí en adelante la preocupación por la higiene se convirtió en un apetito más de su cuerpo. Encendía la radio y durante una tarde entera lustraba sus zapatos y los de sus padres y su hermana. A los once años lo sorprendió su madre dándole un brillo adolescente a una vieja cacerola olvidada. Por supuesto, antes le había quitado los costrones de polenta. Esa noche su madre lo designó lavador titular de la cocina. Juan todavía debe conservar el diploma que dibujó Irma, su hermana, enmarcado por laureles y escrito en letra gótica.

A los dieciséis años ingresó al ministerio como peón y antes que le tocara el servicio militar lo ascendieron a capataz de maestranza. "Un carrerón" se enorgullecía su padre. Cuando regresó de Zapala lo citaron de una compañía alemana y entró como jefe de limpieza en una estancia. Empezó a esperar a Claudia. Ellá apareció en abril y Juan fue muy feliz. Se casaron y a las pocas semanas un clima confuso asomó en puntas de pie. Juan se negó a asociarlo con la desdicha prometida. El molesto cosquilleo nacía cuando Claudia proclamaba: "No se puede vivir sin auto".

La presión se fue intensificando y Juan se sintió acosado por esa máquina lanzada a exigir una misma cosa. Y aflojó, al cabo de un año aflojó. La búsqueda inicial del auto se basó en su propio esfuerzo (consiguió otro empleo a partir de las seis de la tarde y les vendía fiambres a sus compañeros de la fábrica), y también en soluciones mágicas, pues comenzó a jugar regularmente a la quiniela. Una noche Juan volvió con una sorpresa: había comprado una cochera a dos cuadras de su casa.

– ¿Y el coche? ¿Dónde viste que alguien que no tiene bicicleta compre un inflador?, lo acorraló Claudia.

La mañana siguiente clareó temprano para Juan. Cuando sintió que no podía cerrar el ojo derecho y que ese lado de su cara se paralizaba lenta, pero inconteniblemente, le gritó a su mujer que llamara a un médico. Eso ocurrió un martes. Al bajar Claudia el viernes al mediodía a despedir a Don Gunther –que había querido estar con él cuando estrenara el sillón de ruedas– Juan lloró más que el día, en que, corriendo hacia el colegio para llegar antes que sonara la campana, una pelota embarrada chocó con su rodilla.

Ahora Claudia está muy alterada. Aunque Don Gunther le explicó que a Juan le darán licencia por el tiempo que necesitara y que cobrará la mitad de su sueldo, no soporta verlo así, insistiendo constantemente en que lo mejor será cambiar el departamento por otro más chico donde ella pueda vivir tranquila. La exaspera que Juan repita sin cesar que el sillón y él, unidos como están, son un auto: "un cascajo", dice su marido, "pero que se mueve". Y sobre todo no admite que las tres últimas noches Juan haya dormido en la cochera.

y mantenimiento. "Apenas veintiún años y ya con semejante posición" comentaba el padre.

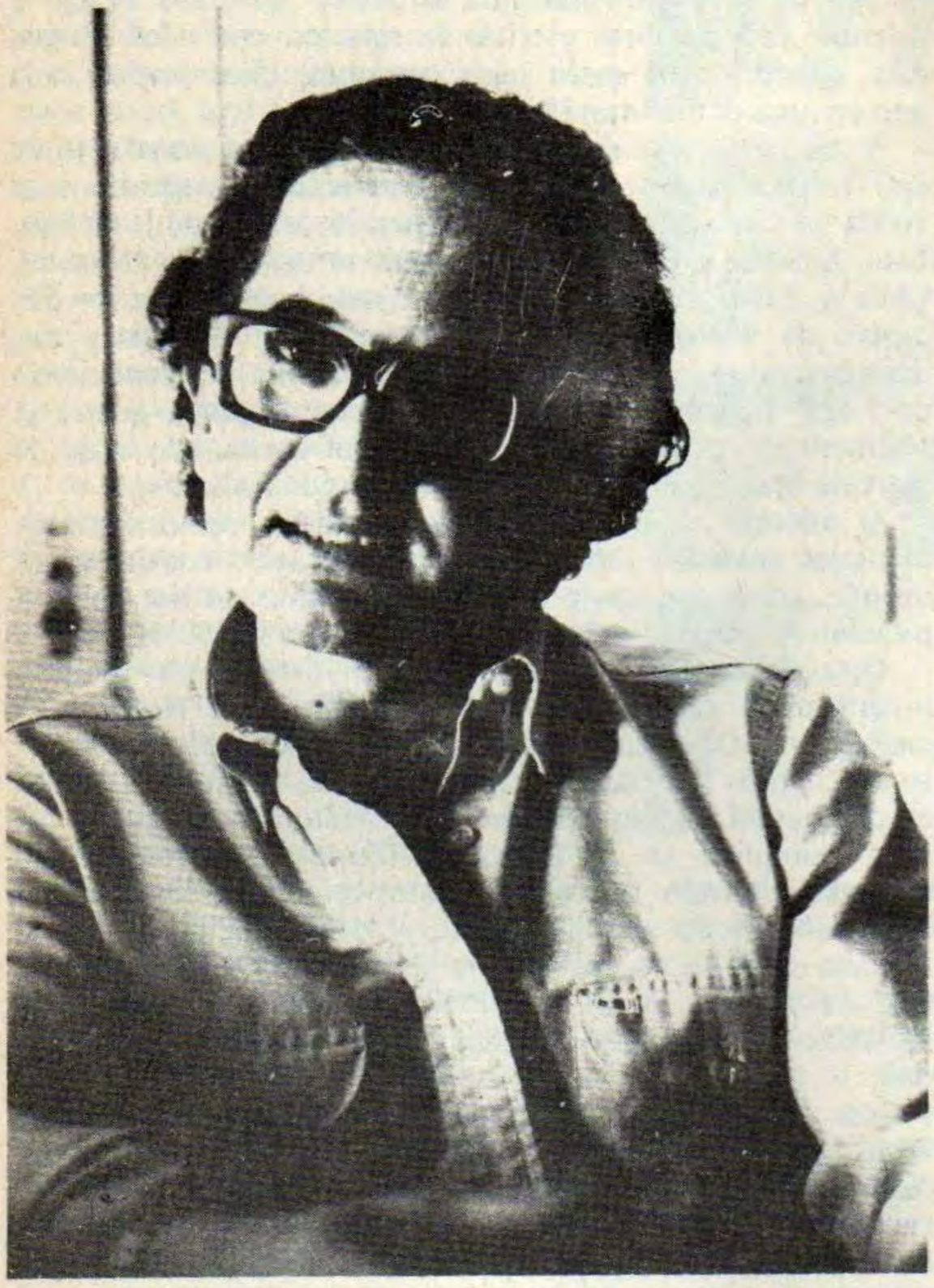
A Juan no lo consumían grandes ambiciones. Acaso su filosofía se sintetizara en una frase que le costó armar y luego se hizo lema: "Así como un hombre bien vestido usa un pañuelo blanco saliendo del bolsillo del saco, un peón que conoce su trabajo debe llevar un trapo rejilla y una franela saliendo de cada bolsillo del mameluco". En cuanto les daba la espalda, "los monos" (como les decía Don Gunther, director de control de calidad) se reían.

Pero cuando lo mandaron dos meses a Francfort, a un curso de perfeccionamiento, murieron las bromas. Al regreso surgieron propuestas de otras empresas y con sueldos seductores. Sin embargo la lealtad y esa ausencia de ambiciones le aconsejaron a Juan continuar cerca de Don Gunther, su único amigo.

Hasta que en setiembre se cruzó con la gitana y por sólo tres millones –como si la mujer lo hubiese parado en una esquina– empezó a esperar a

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Ricardo Piglia:
¿Cómo narrar los hechos reales?



Durante mucho tiempo Ricardo Piglia figuró en la lista de los escritores "jóvenes". Fácil etiqueta que nucleaba abarcativamente a un grupo de escritores de diversos estilos y tendencias que tenían en común el hecho de permanecer apartados del gran mercado, de hacer una literatura no marcada por las leyes y procedimientos de la consagración.

En el transcurso de estas dos últimas décadas, Héctor Libertella, Miguel Briante, Jorge Asís, Enrique Medina, Luis Gusmán —para nombrar algunos de los que compartieron con él esa denominación— han seguido produciendo en diferentes líneas de las que, obviamente la categoría jóvenes no puede dar cuenta y que si es válida la simplificación, podrían reducirse a dos: una que proviene de la adhesión a la teoría de la representatividad del lenguaje y da como resultado una literatura en la que se jerarquiza el referente, la "realidad" y el reflejo de ella; otra, más preocupada por hacer del lenguaje la materia y elaboración de sus textos.

El caso de Ricardo Piglia es diferente.

En 1967 aparece su primer libro de relatos **La invasión** que obtuvo Mención especial en el concurso de Casa de las Américas. Se incluyen allí su primer relato **La Honda** escrito en 1961, **Mi amigo**, premiado por el concurso de cuentos organizado por El escarabajo de oro en 1962 y **Una luz que se iba** que recibiera el premio de la revista Bibliograma en 1963.

Son cuentos que se inscriben en cierta tradición realista de nuestra literatura, en los que la crueldad de las relaciones humanas, la presión que cotidianamente ejercemos unos sobre otros articulan temáticamente lo narrado y cuya construcción de la trama responde a los moldes clásicos del cuento.

Sin embargo, leyendo esos relatos con la perspectiva que da su última novela **Respiración Artificial** (Pomaire, 1980), pueden rastrearse allí algunas líneas que constituyen sus actuales preocupaciones.

La incorporación de la historia como materia narrativa y el problema acerca de cómo narrar los hechos reales ya están en ellos presentes. Asuntos estrechamente vinculados y que encuentran en su narrativa una particular realización.

Su escritura resuelve la problemática del realismo alejándose de la tendencia al "reflejo" de la realidad más inmediata a través de un efecto de realidad producto de la combinación de distintas técnicas y procedimientos.

En **Mata Hari 55** (**La invasión**, Jorge Alvarez, 1967) implementa el recurso realista de la transcripción de la voz no sin antes decir: "La mayor incomodidad de esta historia es ser cierta. Se equivocan los que piensan que es más fácil contar los hechos verídicos que inventar una anécdota, sus relaciones y sus leyes. La realidad, es sabido, tiene una lógica esquiva, una lógica que parece a ratos imposible de narrar".

Son distintas las relaciones y leyes de la literatura que su producción pone de relieve fundamentalmente a partir de **Nombre Falso** (Siglo XXI, 1975). **El fin del viaje, El laucha Benítez cantaba boleros, La caja de vidrio, Las actas del juicio, El precio del amor** son los cuentos que acompañan a **Homenaje a Roberto Arlt,** novela corta que inaugura una nueva línea y define su espacio propio en el campo de la literatura.

La realidad que su práctica literaria construye hace visible, no directamente, esa otra —extraliteraria— que condiciona y determina la escritura en un texto en el que las secuencias narrativas comparten su lugar con la exhibición de métodos y convenciones que hacen a su constitución.

Organizado como un relato policial, plantea la búsqueda de un texto inédito de Arlt tematizando la propiedad y el robo en la literatura como modos de producción de la misma. Lo que está en juego es mostrar cómo la literatura se hace a partir de la literatura, cómo ésta es el resultado de la manera en que un escritor se apropia de los textos ya escritos y cómo el modo de esta apropiación revela su posición.

Piglia trabaja las notas del manuscrito que supuesta-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

mente perteneciera a Roberto Arlt, revela aspectos biográficos, cartas, citas de este autor, poniendo siempre en escena la materialidad de la escritura en todos sus niveles, desde los más específicamente textuales (notas en lápiz, tachaduras, vacilación del escritor en cuanto al título, cambio de nombre de los personajes) hasta las que de otro modo señalan la literatura como vehículo de las relaciones sociales, como incuestionablemente ligada a los problemas generales de la producción y de la inserción del escritor en ese marco.

Homenaje a Roberto Arlt se presenta como una elaboración crítica de los textos de Arlt que finalmente se erige en una verdadera reflexión acerca de la literatura y de la crítica en general.

Este movimiento –que creemos fundante de su escritura– entre realidad, realidad literaria, encuentra su mayor crispación en **Respiración artificial**, novela que pone en crisis toda posibilidad de narrar "naturalmente" a la manera tradicional o clásica.

Con una estructura fragmentaria, incluyendo un sinnúmero de voces exploradas en diversos registros, el texto dialoga consigo mismo, vacila y se interroga acerca de su condición de ser. Hay un relato, sí, pero éste se desarrolla en sus posibilidades mínimas y cruzado por la proliferación de heterogéneos materiales.

Es en la correspondencia entre Renzi y Maggi y en el encuentro en Concordia por ellos proyectado donde la intriga comienza a desplegarse para diluirse luego en diversos cortes: el monólogo del Senador, un montaje de textos que trabaja cartas, informes, el plan de una novela y en diversos discursos de otros personajes que el posterior viaje de Renzi a Entre Ríos permite incluir.

Novela hecha de cartas, novela hecha de citas, son deseos de escritura confesados por el polaco Tardewski y Renzi respectivamente y modos en que alguna manera el texto se propone en un amplio despliegue intertextual.

Si la narración no tiene peso en la novela es porque cede su lugar a la teoría y reflexiones que aparecen ficcionalizadas en un proyecto totalizador que pretende abarcar varios aspectos de la cultura argentina. Los conflictos suscitados entre los personajes son de orden teórico y cuestionan la literatura, la filosofía y las ideas en general, puestas siempre en el marco de la historia.

El interés por la historia había sido manifestado en **Las Actas del Juicio** en el que se relatan los acontecimientos que llevaron a la muerte de Urquiza vista por su supuesto ejecutor. Pero si entonces se trataba de ficcionalizar sólo un hecho importante en la vida política de nuestro país, en **Respiración Artificial** el proyecto es más ambicioso.

El Senador está obsesionado por "una línea de continuidad, una especie de voz que viene desde la colonia" y en su monólogo desfilan las figuras del pasado y la revisión de sus conductas, la búsqueda, el desciframiento de algo que eche luz sobre el presente y el porvenir.

En **Respiración Artificial** todos los personajes se definen siempre en una posición asumida frente a la historia. Historia presente y pasada se funden en varios momentos y en este sentido la novela transita el exilio y la utopía.

"¿Qué es el exilio sino una situación que nos obliga a sustituir con palabras escritas la relación entre los amigos más queridos que están lejos, ausentes, diseminados cada uno en lugares distintos?"

Y esa situación de ausencia característica constante de casi todas las generaciones de intelectuales argentinos es vivida en la novela por Enrique Ossorio, amigo de Juan Bautista Alberdi y ex allegado a Rosas refugiado en Uruguay, Chile y Estados Unidos. Por Tardewski que deja de ser discípulo de Wittgenstein en Londres, viaja a Varsovia y tras descubrir que alguna vez Hitler y Kafka se conocieron en Praga, emigra a la Argentina sorprendido por la guerra y, seguramente es también el motivo del apresurado viaje de Marcelo Maggi que impide el encuentro con Renzi.

Si además entendemos todas las cartas como distintos mensajes enviados desde el exilio, si Ossorio considera sus utopías como escritas por el exilio, ¿cómo no leer en **Respiración Artificial** ese otro exilio del que no se habla?

Otra de las líneas posibles que sostiene la novela es la investigación de acuerdo con los códigos del relato policial; en relación con esto (en 1975 Piglia ganó el concurso de cuentos policiales organizado por la revista Siete Días) es dable destacar su función como lector de obras del género cumplida en la Editorial Tiempo Contemporáneo, el espacio creado por él para estos relatos en los que rescata, sobre todo en las variantes y posibilidades que da la llamada serie negra, no sólo la estructuración de la intriga sino la peculiar manera que éstos tienen de representar las relaciones sociales signadas por el dinero y la propiedad.

Nos hemos referido de manera muy general a algunas notas que entendemos fundamentales en su obra de ficción y señalado como una de ellas la inclusión de la teoría y de la reflexión acerca de la literatura. En este sentido, es imprescindible agregar que además de escritor de obras narrativas, Ricardo Piglia es uno de los críticos literarios más lúcidos que hoy tiene la literatura argentina. Dan prueba de ello, su labor desarrollada en las desaparecidas revistas **Los libros** y **Literatura y Sociedad**, sus actuales artículos en revista **Punto de Vista**. Arlt, Borges, Viñas, Puig como emergentes de nuestro sistema literario, el problema de la traducción y, la adhesión a la estética de Brecht en oposición a la de Luckacs forman el corpus de su producción crítica y teórica.

Ha publicado entre otros: **Clase media: Cuerpo y destino** (Una lectura de "La traición de Rita Hayworth de Manuel Puig) en Nueva Novela Latinoamericana 2, Compilación de Jorge Lafforgue, Letras Mayúsculas, Editorial Paidós, 1972. **Roberto Arlt, La ficción del dinero,** en revista Hispamérica, **El trabajo fuera de la ley**, introducción a **El Frasquito** de Luis Gusmán (1973).

Su tarea de escritor y de crítico se combina además con otra importante función. Desde el 66 hasta hoy, con algunas excepciones, la formación viene desarrollándose fuera de la Universidad y es él uno de los principales maestros de las promociones más recientes.

Mónica M. Tamborenea

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

– ¿Qué opinás sobre la situación actual de la literatura argentina?

Estamos demasiado encima, creo, para poder opinar. Para tener un panorama completo tendrían, por ejemplo, que publicarse algunos textos muy notables que permanecen inéditos. La razón por la que esos libros no pueden ser editados toca algunas de las cuestiones que definen nuestra situación: una trama donde la censura ideológica se complementa con una política editorial que a menudo vacila frente a cualquier texto que vaya más allá de los registros de lectura al uso. Pienso en dos libros de primera calidad. En **Los soria** de Alberto Laiseca, una novela desmesurada, enciclopédica, absolutamente excepcional que hace pensar en Pynchon (a quien, por lo demás, Laiseca no ha leido). Y en **Nada que perder** de Andrés Rivera, una novela de primera clase, construida a partir de un trabajo muy refinado sobre el material ideológico. Rivera está renovando la novela política y haciendo avanzar un género que entre nosotros está detenido desde **Los dueños de la tierra** (David Viñas). Esos dos libros, y se podría nombrar otros, están inéditos desde hace años lo que sin duda sería un escándalo en cualquier literatura. De todos modos pareciera que la situación ha comenzado a cambiar: en los últimos meses se han publicado más libros argentinos que en los cinco años anteriores. Esta proliferación no asegura la calidad pero quizás sirva para abrir paso a una producción menos convencional.

– ¿Podría pensarse que es un corte la aparición de ciertos textos que aparentemente dicen sobre esta época?

No creo. Silvina Bullrich, por lo que sé, ha escrito una novela sobre la crisis financiera y la quiebra del BIR. Se trata, sin duda, de una novela que dice algo sobre la época. Hay distintas maneras de escribir sobre la época y a menudo se le pide a la literatura que cumpla la función del periodismo. En mi caso prefiero siempre las formas más elusivas. La literatura ha sido siempre un arte de lo implícito.

– ¿En qué medida se puede hablar de una literatura del exilio? Pienso, por ejemplo, en Cuerpo a Cuerpo **de Viñas, en** No habrá más penas ni olvido **de Soriano.**

Existen una serie de textos producidos en el exilio que sin duda forman parte de la literatura argentina, quiero decir que no creo que se pueda hablar de fractura o de antagonismo. Existe una sola literatura argentina que se está escribiendo adentro y afuera: la división no es geográfica. Por mi parte veo a **Respiración artificial** más ligada a algunos textos escritos en el exilio que a muchos libros publicados aquí. De todos modos es cierto que varias novelas publicadas en México o en España, como **Cuerpo a Cuerpo**, como **El beso de la mujer araña**, como **No habrá más penas ni olvido** no hubieran podido publicarse en Buenos Aires. ¿Se habrían podido escribir acá? Esa es una cuestión abierta.

– ¿Cómo insertás a Respiración Artificial **dentro del panorama de la literatura argentina actual?**

Por supuesto yo no puedo decir nada sobre esa cuestión. A lo sumo puedo nombrar algunos textos publicados en los últimos años con los que a veces pienso que mi novela está emparentada: por ejemplo los relatos de Walsh, ciertas nouvelles de Saer, **Maldición eterna a quien lea estas páginas** de Puig, pero esas relaciones, si existen, no creo que alcancen para definir un lugar o una tendencia.

– ¿Por qué optaste por quedarte en el país?

No creo que uno elija exilarse, creo más bien que uno es obligado a exilarse. Sin duda es más cómodo vivir en Nueva York o en Roma pero no se trata de eso cuando se habla del exilio. Es obvio que vivir en la Argentina hace todo más difícil pero también es cierto que todavía quedan aquí muchas posiciones que defender. Por otro lado estoy convencido que **Respiración artificial** es una novela que sólo podía haber escrito en Buenos Aires. Quizás por eso, en más de un sentido, es también una novela sobre el exilio.

– Vos estuviste muy vinculado a la difusión de la novela policial en la Argentina. ¿Hay algo de eso en Respiración artificial?

Lo que me interesa especialmente en la novela policial es que por muy distintas que sean entre sí todas narran la búsqueda de cierto saber. Todo relato policial es en el fondo la historia de un aprendizaje y ésa es su estructura básica. En ese sentido pienso que la novela policial es la que mejor conser-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

va, o la que conserva de un modo a la vez puro y descarnado, una de las características esenciales de la intriga clásica: el relato como investigación. Yo diría que en **Respiración artificial** la investigación es la molécula básica que prolifera y se difunde. En realidad todos los personajes de la novela están lanzados a algún tipo de investigación.

– ¿Y no influyó la censura?

Nunca pensé en la censura mientra la escribía. Y no hubiera escrito una novela distinta si la censura no existiera en la Argentina. Cuando la terminé y la leí me di cuenta de que esa era la novela que yo quería escribir. No hablo de la calidad, porque ese es otro asunto. Hablo más bien de lo que se suele llamar autocensura: escribí todo lo que quería escribir y los límites del texto son los míos.

– ¿Cómo explicás el éxito de la novela y la obtención del premio Boris Vian?

Por mi parte no creo que exista el éxito en literatura; uno siempre fracasa porque busca la perfección y jamás consigue escribir tan bien como quisiera. Mi novela se vendió muy bien, tuvo muy buena crítica, va a ser traducida ¿se trata de un éxito? Hay que ser muy humilde para pensar que eso es lo que uno espera de la literatura. De todos modos, suponiendo que se trate de un éxito, por supuesto me gustaría pensar que es resultado de la calidad del libro, pero conozco textos de gran calidad que no han tenido éxito de público, ni buena recepción crítica (y esa suele ser la regla general). Respecto al premio. El Boris Vian tiene una serie de virtudes: uno no tiene que postularse, son otros escritores quienes eligen, funciona como un premio marginal, casi secreto, que no produce ningún efecto social.

– Alrededor de lo que dice Renzi en la novela y que vos has afirmado respecto a que Borges y Arlt definen el espacio dentro del cual se escribe la literatura argentina. Muchos entienden que no habría otros escritores a los que reconocés.

No se trata de eso. En el caso de la relación entre Arlt y Borges, a los que



yo veo como complementarios y no como opuestos, se juega una hipótesis general, difícil de sintetizar aquí. Para mí Arlt y Borges, o mejor sus obras, expresan el momento de constitución de un nuevo sistema literario en la Argentina. Un sistema que transforma los elementos que dominan a la literatura argentina desde su origen y durante todo el siglo XIX. Analizar la relación entre los dos significa tener en cuenta una serie de elementos como la traducción, la constitución de una lengua literaria, la autonomía de la ficción, la escisión del público, etc. Y por supuesto no tiene sentido para mí reducir la cuestión a un problema de nombres. Por lo demás en la novela esa hipótesis está exasperada, ficcionalizada, diría, llevada al límite por Renzi. De allí su afirmación de que la literatura argentina se termina con Arlt: proposición provocativa, que obviamente yo no comparto.

– ¿Es posible entonces pensar una literatura que escape a esas dos líneas? ¿Sería necesario ir más allá?

De hecho. Sería absurdo pensar que la literatura argentina se agota en la relación entre Arlt y Borges. Yo pienso, sí, que a partir de esa relación es posible pensar el problema de la constitución de la literatura moderna en la Argentina. Por lo demás no hay que olvidar que los mejores textos de Borges son anteriores al año 50. ¿Qué pasó a partir de ahí? Estamos demasiado cerca para poder definir las líneas y tendencias dominantes de la constituido un nuevo sistema? Es posible pero es difícil saberlo. No tiene sentido hacer historia de la literatura con el presente. De todas formas, si hubiera que nombrar algunos textos, pienso que en los últimos años Walsh y Puig, cada uno a su modo, han renovado el trabajo de la ficción.

– Has mencionado el Quijote como ejemplo de tradición clásica en el que se incluye crítica y reflexión. En la literatura argentina ¿qué antecedentes podrías señalar de fusión entre teoría y ficción?

Yo diría que la tradición más importante de la novela argentina viene de ahí; para mí la novela argentina surge con el **Facundo** donde por supuesto el nivel ensayístico tiene un peso esencial. Lo mismo sucede con **La excursión a los indios Ranqueles** que entrevera el relato con largas reflexiones de Mansilla. Pienso que la novela argentina viene de ahí; no nace a partir del modelo clásico de la novela europea que entra tarde en la Argentina, con el naturalismo hacia fines del 80 y se desarrolla en el interior de un proceso menor que encuentra su expresión en Gálvez. Para mí lo mejor que tiene la literatura argentina es esa tradición narrativa construida a partir de textos híbridos que combinan recursos estilísticos y registros discursivos distintos. Eso es lo que uno encuentra en **Adan Buenosayres** (Marechal), en **Los siete locos** (Arlt), en **Rayuela** (Cortázar), en **Historia funambulesca del profesor Landormy** (Arturo Cancela), en **Museo de la novela de la Eterna** (Macedonio Fernández), en **Las fuerzas extrañas** (Leopoldo Lugones). Por lo demás si se trata de buscar un ejemplo de esa relación entre teoría y ficción sin duda el caso más ejemplar es el de Borges. Aunque también podría hablarse del **Martín Fierro**: ¿Qué es la payada entre Fierro y el Moreno sino un largo debate teórico sobre la muerte, sobre la eternidad, sobre el tiempo, que interrumpe el desarrollo del relato en el momento culminante y lo desplaza hacia un enfrentamiento muy dramático resuelto en términos abstractos?

Entrevista: Mónica Tamborenea
Fotografías: Francisco Boeris

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Santiago del Estero
Los anticuerpos de la soledad cultural

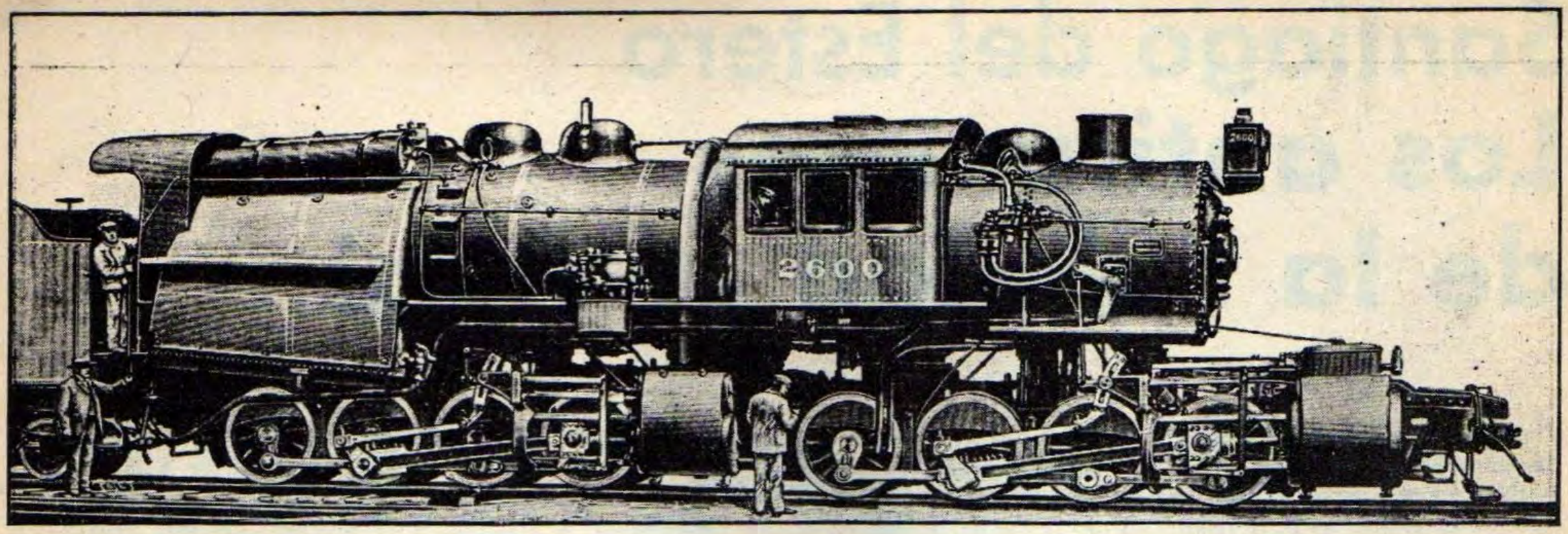
Hay toda una franja de nuestra historia que vive exiliada de nuestra historiografía oficial, la historia de nuestro interior. Al igual que en el resto de las actividades del país, el interior es el eterno postergado, siendo la postergación una de las formas atroces del olvido.
En esa historia, arrinconada a su estudio local, encontramos muchas claves de la lucha de intereses que configuraron el país que tenemos.
La recuperación de esa historia, que implica una apropiación de identidad, es una forma de la actividad cultural que intenta el Interior, al margen del calor oficial y contra las dificultades que se multiplican como consecuencia de la eternizada crisis económica, es el medio elegido para la reafirmación de la existencia y la formulación de proyectos, de los cuales Brecha no quisiera estar ajena.



Seguramente, Monsieur Pedro Saint Germes no imaginó, aquel 13 de mayo de 1893, que el horror y la bronca de su grito final, lanzado desde el trapiche azucarero al que le encomendó su muerte, sería elegido, muchos años más tarde, como el símbolo más dramático de la cadena de frustraciones económicas santiagueñas. Había llegado de Francia en 1864, atraído por "l'Amerique" virgen (esa novia cándida que dio tanto y recibió tan poco) y después de establecerse un tiempo en Rosario de Santa Fe, decide seguir hacia el norte, presintiendo tal vez, ese Campo Contreras al que abriría en 80 surcos de caña de azúcar, imponiéndose sobre la opinión de los "sensatos" de entonces, que desconfiaban fervientemente del destino próspero de aquellas plantaciones. (Claro que tiene razón usted, maestro Sábato "para los grandes proyectos, junto al cálculo, al ingenio, al estudio, se requiere candor"). Gracias al éxito de aquella empresa, instala hacia 1878 en el mismo Campo Contreras (800 cuadras de terreno a 5 kilómetros de la ciudad de Santiago) el ingenio azucarero que poseía la maquinaria más completa que se había introducido en la República, produciendo la mejor clase de azúcar, según los informes de la época. Cargado con los honores oficiales de los primeros entusiasmos, Saint Germes intuía que aquella realidad era tan sólo la promesa inicial del emporio industrial que acabaría por desarrollar la economía provincial, sirviendo de ejemplo a los intentos de provincias hermanas... se equivocaba; no, claro que no era conceptual su equivocación; no contaba con el tremendo juego de intereses que se movería en torno a la construcción del ferrocarril, a cuyo trazado se opuso tenazmente, conciente de que la disposición geográfica de los rieles significaría la ruina para industrias y pueblos que quedasen al margen de esa disposición: dos terminales obligadas, los puertos de Rosario y Buenos Aires, unidas con el interior por el trazo recto, de menor distancia posible y mayor interés tarifario. Por ello había que llegar a Tucumán (principal productor de azúcar y alcoholes) a través del bosque santiagueño para aprovechar toda su riqueza maderera. Como consecuencia quedaban aislados los viejos pueblos, incluso la ciudad capital, con sus industrias artesanales, con sus ingenios en expansión. Debido al exceso de producción imposible de colocar en un mercado interno abarrotado y por la dificultad y el costo de utilizar el alejado ferrocarril, la industria azucarera de Santiago comenzó su debacle, se perdió rápidamente para nunca más volver: de aquella estatua viviente, de aquel Saint Germes elevado a la honra pública, quedaban los escombros, la soledad de su oposición al plano Made in England de "nuestra" red ferroviaria, la bronca por una ayuda oficial que desaparecía; quedaba nada más que eso (en quince años había pasado del "todo eso" al "nada más que eso") cuando abrumado por las deudas, se suicidó.

Casi un siglo después, el abogado, investigador y profesor santiagueño, Raúl Dargoltz, recupera para la memoria de sus comprovincianos aquel drama histórico, enlazándolo junto al abortado proyecto para la navegación del Río Salado, la depredación de millones de hectáreas de bosques, y la emi-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



gración, el éxodo, la trashumancia de millares de personas —"buscando otra luna, quizás mañana sonría la fortuna", como canta Serrat— y ubicando a esa suma —quizás inconclusa— como la causa del empobrecimiento al que tristemente accedió la vieja Tierra de Promisión. El resultado de ese recorrido esclarecedor, es el libro "Santiago del Estero: El drama de una provincia", en el que Dargoltz incursiona minuciosamente en aquellos desgarramientos, revelando incontrastablemente la diferencia atroz entre lo que pudo haber sido y lo que no fue. Como un modo de ampliar el mensaje póstumo de los fracasos apuntados, Dargoltz decide trasladar al teatro la crónica de la inmolación azucarera, realiza él mismo la adaptación, naciendo así la obra "Santiago. . . Memoria de mi Tierra" testimonio conmovedor que plantea los dos tiempos de Campo Contreras: la pretérita realidad industrial con su esplendor y su muerte, y la actual, alucinada realidad del Hospital Neuropsiquiátrico: aquel Saint Germes exultante, desesperado y finalmente suicida, reencarnado en el loco que, practicamente atornillado, pasa horas y horas junto a la chimenea, preguntando (acaso denunciando) desde "los desvaríos del rencor", qué fue del francés insigne, del incurable visionario de entonces, de su ejemplar establecimiento; junto a él, todo el espíritu trágico de aquella derrota rondando en las obsesiones, las indagaciones, los "me tienen que explicar" constantes del loco Pila (muy buena interpretación de Cacho Hoffman). En el medio, una escena para el recuerdo: la fiesta inaugural del ingenio y la celebración anual del hospicio, en el mismo acto teatral, con Daniel Nassif personificando los dos estados de Saint Germes: el históricamente real y el creado para la ocasión: el empresario y el trastornado, y como una lección de los valores metahistóricos del arte, los noventa años de distancia unidos por la misma música, por la misma folklórica coreografía.

"Santiago. . . Memoria de mi Tierra" fue dirigida por Norberto Campos —"es un pedazo de historia recreada de manera conjunta, para poner de pie, revelar, una zona desgraciadamente olvidada de nuestros pueblos"— contó con la participación de los legendarios folkloristas Miguel Simón y Sixto Palavecino, un elenco en el que sobresalieron los nombrados Hoffman y Nassif; el tema musical central perteneció a Pepe Badami y la letra a Felipe Rojas. Fue auspiciada por el Hospital Neuropsiquiátrico "Diego Alcorta", constituyó uno de los acontecimientos más notables (el más notable, tal vez de 1981 y fue puesta en escena en la sala "Mi Teatro". Y es preciso referirnos a un nombre y a una entidad. El primero: Daniel Nassif, especimen de Quijote, se ha dedicado a defender para Santiago, desde algo más de una década atrás, el derecho a una estructura cultural que canalice las inquietudes y el potencial artístico provincial/. LLegado accidentalmente al teatro, luego de incursionar como baterista y cantante, fue integrante del elenco estable de la Dirección General de Cultura, del Grupo Teatral de la Universidad Nacional de Santiago del Estero, con el que creó la Escuela de Teatro de la misma. Cesanteado, forma el Grupo Teatral Paralelo con el que realiza Teatro-Concert representando sainetes, sátiras, acontecimientos históricos. Como delegado de la Federación Argentina de Trabajadores de Teatro Agremiados, debe organizar en 1980, la Tercera Muestra Nacional. Quince días antes del evento, recibe la negativa oficial a ceder una sala; entonces, con la ansiedad y el ingenio de la urgencia, descubre el galpón de trastos viejos de una ex-confitería y decide instalar aquel sueño adolescente: la sala independiente "Mi Teatro" (la entidad referida) con el firme propósito de constituirla "en el resumen de todas las manifestaciones artístico-culturales"/Dejada a punto en dos semanas de trabajo febril (con todo el grupo trabajando de carpinteros, albañiles, plomeros), finalmente fue escenario de la muestra más numerosa, de más funciones y mayor costo. Desde entonces ha visto desfilar propuestas serias, entre las que cuentan "Orquesta de Señoritas" con el Grupo Comediantes de San Telmo, "La Casa de Bernarda Alba", con el grupo Litoral de Rosario, "Stefano", por Arteón de Rosario. Además, la compañía que lidera Nassif (del conjunto inicial, quedan los nombres de Eduardo González y Adela Bucci) ha representado "El Cepillo de Dientes" de Jorge Díaz, pero ha buscado y logrado poner en escena obras de autores santiagueños, como Lisandro Amarilla, el mismo Eduardo González, Blanca Irurzún, Gladys Paz, etc. Ha incorporado, además, la docencia artística, con clases de Danza, Expresión Corporal, Taller de Teatro, Cursos de Guitarra, Flauta dulce, Clarinete y Charango. Entre los proyectos inmediatos del grupo figura la representación en los barrios, de la obra para niños "El Mundo Mágico de Sonrisas" y el planteamiento sobre el feminismo, "Extraño juguete" de Susana Torres Molina.

Entendiendo al teatro como una catarsis, Nassif confiesa luchar por un Santiago que encuentre su identidad cultural, por traer a "Mi Teatro" el mensaje de todas las expresiones artísticas provinciales. También comenta la posibilidad de realizar (con libretos co-escritos con Dargoltz) un espectáculo unipersonal, suerte de cabalgata interpretativa de dieciséis personajes santiagueños de todas las épocas, de distinto nivel económico, político, social.

Y para concluir, como un modo de remarcar la ocurrencia, Nassif cuenta —orgulloso de su desamparo oficial— que tiene fe (Quijote al fin).

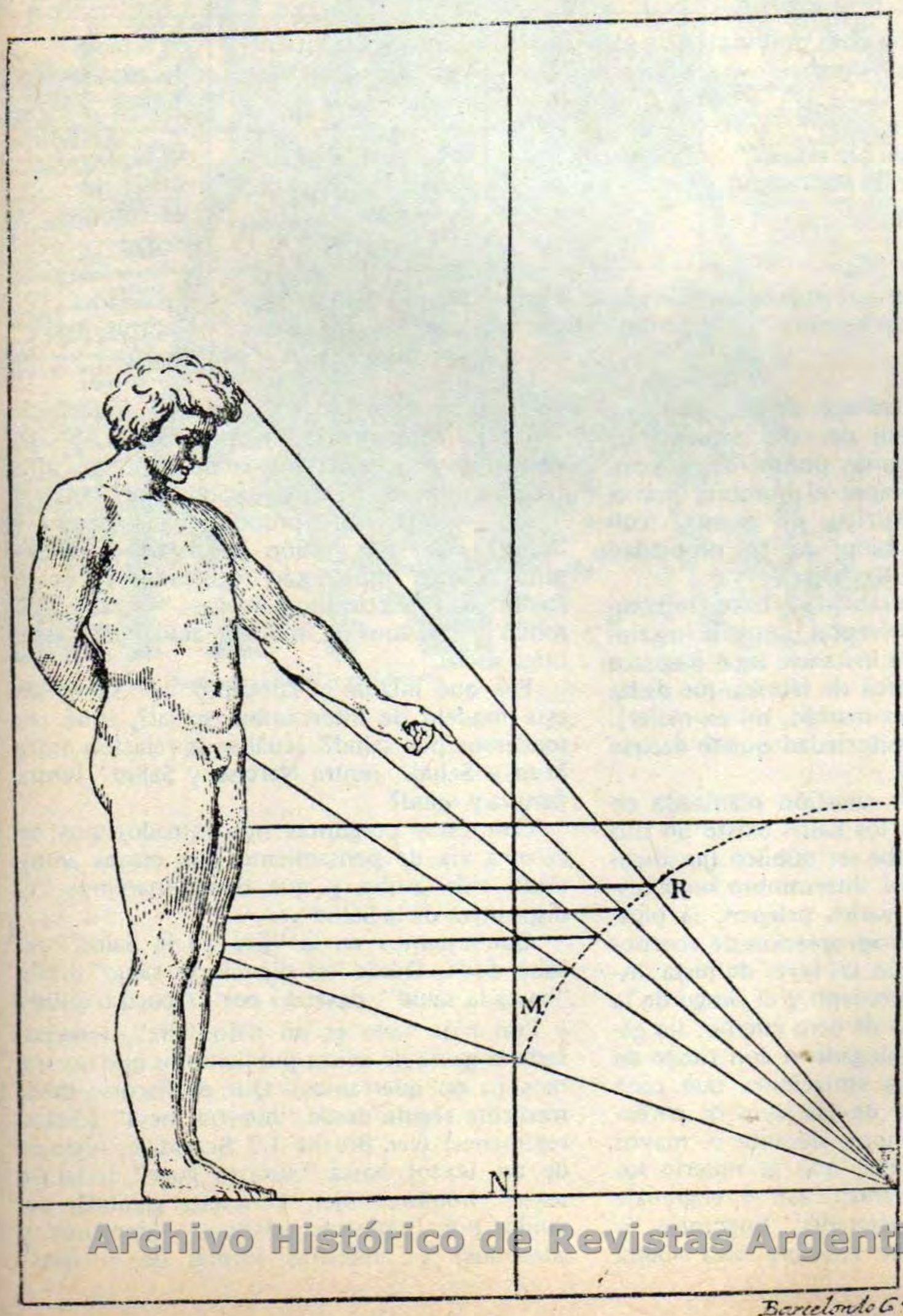
He penetrado humildemente en los intentos por enfrentar el vaciamiento y forjar los anticuerpos de la soledad cultural. En la medida que se mantengan y acrecienten esas propuestas, juntamente con la importación de "acontecimientos", habremos divisado la puerta del zaguán, y quizás nos pongamos en marcha. Así sea.

Domingo Juan

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Narciso y la sociedad disciplinaria

Detrás de todas las formas de examen se encuentra una forma de control y un esquema de saber sobre el objeto examinado.
A partir del análisis estructural del mito de Narciso, de la no entrega de su cuerpo biológico al cuerpo social, es posible llegar al dispositivo de la Salud.
La forma de operación de ese dispositivo en nuestro país revela el papel que cumplen la Medicina y la Psicología asociadas a ese control.

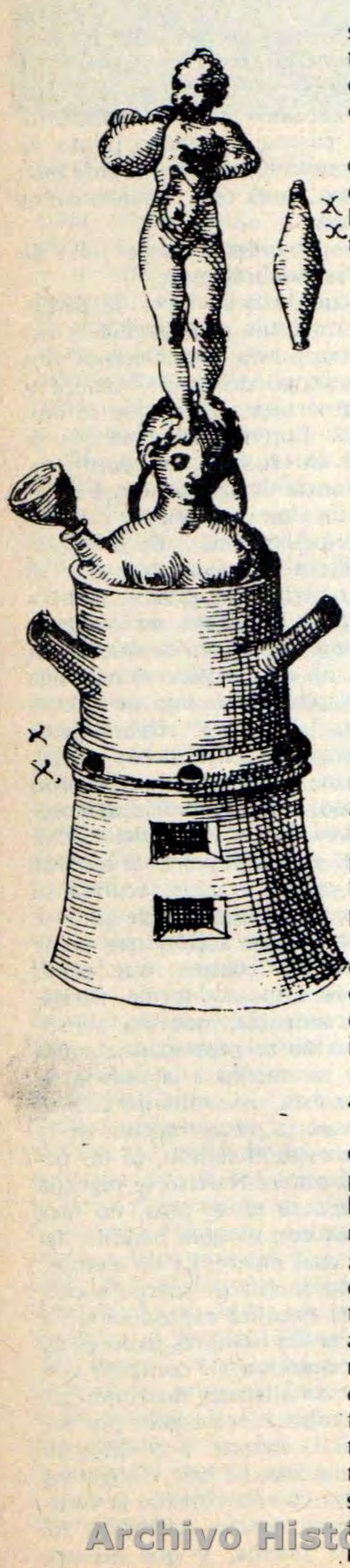


Seguiremos a lo largo del presente trabajo, dos vías de pensamiento, independientes entre sí y que sin embargo en un punto se tocan. De esta juntura sacamos algunas conclusiones; tengamos en cuenta que dicho punto de reunión no es un punto terminal, sino más bien una estación de paso, en la cual nos detenemos sólo transitoriamente.

La primera vía que tomamos es el mito de Narciso, analizado estructuralmente.

Sabemos, de acuerdo a las leyes de parentesco, que, para constituir una familia es necesaria la existencia previa de al menos dos familias, una que proporcione un hombre y otra que proporcione una mujer, que se unirán en matrimonio. También sabemos que se genera un choque de fuerzas, un conflicto, una suerte de diferencia de tensión entre la familia de origen (vínculos sanguíneos) y la familia a constituir (vínculo social). De la resolución de este conflicto nos viene a hablar el Mito, nos viene a mostrar una posible manera de resolverlo y viene a hablarnos de lo que le sucede a aquellos que optan por la resolución que siguió Narciso. En este sentido se nos dice míticamente que Narciso robó algo de lo cual debía desprenderse: "el cuerpo". Debía hacer que su cuerpo entrara en intercambio social, dar su cuerpo a una mujer-tomar el cuerpo de una mujer. Narciso, por el contrario, se apropia, hace excesivo uso de su cuerpo, del reflexivo, no realizando el pasaje de mirar-se a mirar a, de escuchar-se a escuchar a, de fecundar-se (se convirtió en flor) a fecundar a, de amar-se a amar a. Este robo de la acción que recae sobre sí, este robo del cuerpo, trae como consecuencia que Narciso no forme pareja, que no tenga descendencia, que no constituya familia. Narciso no se proporciona como hombre que ofrece su cuerpo a la cadena de los matrimonios. Por ésto, este robo del cuerpo biológico al cuerpo social, esta ruptura de la cadena marital, este eslabón fallido, es un pecado, una afrenta al orden. Narciso se regocija con su imagen, chapotea en el lago, no lava sus pies y sus manos con el agua bendita del matrimonio, por lo cual muere. Es un elemento muerto del cuerpo social. El cuerpo social, para estar en orden necesita reproducirse, y para reproducirse necesita hombres dadores de cuerpos; cuerpos que entren en contacto con otros cuerpos y formen alianzas, matrimonios, familias. Semejante robo es castigado por los dioses del mito con la muerte y el discurso mítico castiga a los narcisos de hoy. Tengamos en cuenta que nuestra cultura concibe la constitución del matrimonio como condición de la formación de una familia, y que nuestra

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



sociedad industrial exige la legalización, registro civil mediante, del matrimonio como condición indispensable de la familia bien constituida.

Este discurso mítico que nos viene a hablar de la positividad matrimonial respecto del celibato, es lo que permite comprender todo lo que encierran esas situaciones tan irritantes, que escuchamos a modo de insultos o prejuicios.

Me refiero a 1) cuando a alguien se le dice que es hijo (de. . .) de madre que es poseída por varios hombres y/o es soltera, 2) que alguien es esposo de mujer que es poseída por otros hombres (caso del cornudo), 3) Que una mujer de cierta edad, no es poseída por ningún hombre (caso de la solterona) 4) Situación de concubinato.

Hijo de. . .	Su madre es mujer que no es poseída por ningún hombre	Con garantía de perdurabilidad	Su madre mantiene relaciones con uno o varios hombres	en estado de transitoriedad
Cornudo	Su mujer es poseída por un hombre	Con garantía de perdurabilidad	Su mujer mantiene relaciones con uno o varios hombres	en estado de transitoriedad
Solterona	Mujer que no es poseída por ningún hombre	Con garantía de perdurabilidad	Mujer que no mantiene relaciones con hombres	Ni siquiera en estado de transitoriedad
Concubinato	Mujer que es poseída por un hombre	Sin garantía de perdurabilidad	No es relevante si mantiene relaciones con hombres	En estado de transitoriedad

Antes de pasar al terreno de las conclusiones que se desprenden de este esquema de análisis, aclaremos algunos puntos del mismo.

El poseedor es siempre el hombre, por el pensamiento androcéntrico de nuestra cultura. Mujer poseída implica la propiedad privada del cuerpo de una mujer.

Garantía de perdurabilidad hace referencia no al estado de convivencia, sino a la inscripción que perdura en la instancia legal (registro civil) y el sello de marca de fábrica que dicha inscripción deja (mi ex-marido, mi ex-mujer).

Con estado de transitoriedad quiere decirse abuso de la femineidad.

Pasemos ahora a la cuestión planteada en el esquema. En todos los casos existe un uso privado de algo que debe ser público (jurídico-legal): la regulación del intercambio hombres-mujeres; y esto trae varios peligros, la plus-apropiación o la minus-apropiación de cuerpos que corresponden, según las leyes de justa distribución, a cada otro cuerpo y el riesgo de la apropiación temporaria de otro cuerpo, sin garantía de período prolongado o con riesgo de que no lo sea. Todas situaciones que caen fuera del uso correcto de las leyes de parentesco: uno para cada uno, durante el mayor tiempo posible (. . . hasta que la muerte los separe). Así habla el mito, así el engranaje familiar está bien aceitado. Engranaje o modelo maquínico que requiere otra vuelta de tuerca para nuestra sociedad industrial: "para la constitución de una familia, es necesario la existencia previa de al menos dos familias, una que proporcione un hombre "sano" y otra que proporcione una mujer "sana", de esta unión legalizada surgirán niños "sanos" que serán registrados y constituirán con el tiempo, nuevas "sagradas familias". He aquí el modelo actual de la fábrica social.

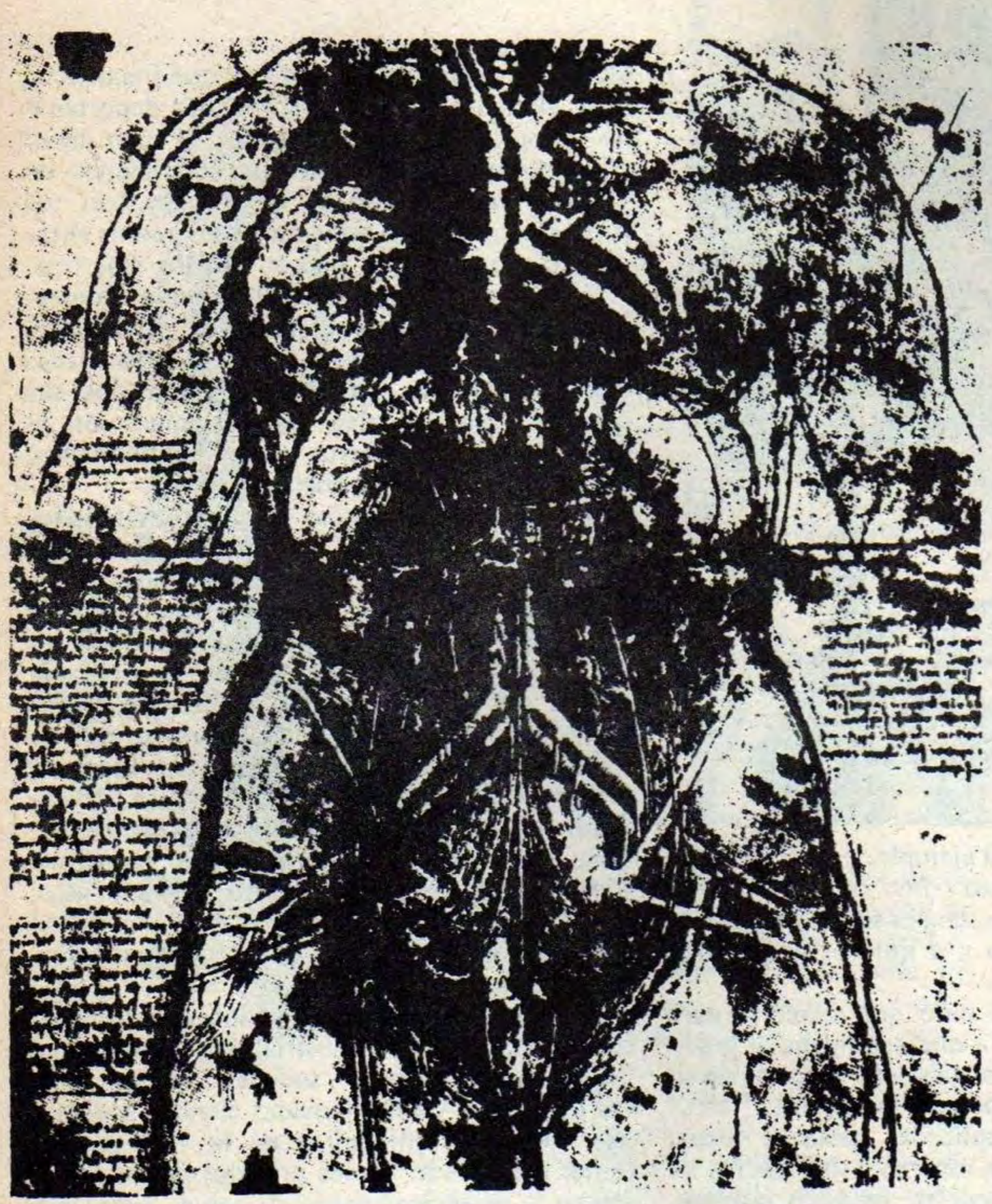
Por qué incluir el concepto de "sano" en este modelo de intercambio social?, ¿qué entendemos por salud? ¿cuál es la relación entre Mito y Salud? ¿entre Narciso y Salud? ¿entre familia y salud?

Con estas preguntas nos introducimos en la otra vía de pensamiento que estaba anunciada más arriba y que denominaremos "el dispositivo de la Salud".

Que estamos en la "Era de la Salud" no cabe duda. Desde "el silencio es salud" hasta "basta la salud", pasando por "tabaco o salud" y "un niño sano es un niño feliz", tenemos toda la gama de avisos publicitarios que querramos (o no querramos). Que el discurso de la medicina regula desde "nuestra mesa" (dietas-regímenes) (ver Brecha 1-2 Scarsdale, régimen de un texto) hasta "nuestro goce" (relación sexual hombre-mujer, contacto genital), pasando por "nuestras posturas" (derechos y alineados) y "nuestras formas de cuerpos"

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Erudición: Polvillo que cae de un libro dentro de un cráneo vacío



Leonardo da Vinci: Teatro de pulsiones e impulsiones.

(ágil-estilizados), tampoco cabe duda.

Conocido es también el requisito de "buena salud" para la formación de un matrimonio, por medio de la presentación de certificado al registro civil correspondiente, condición indispensable para la inscripción matrimonial.

Pero vamos a detenernos en un ejemplo de nuestros días, vamos a ver cómo funciona una institución dentro de dicho dispositivo, vamos a ver cómo está constituido, cuáles son las piezas que lo forman, cuál es la función que cumple, cuál es su extensión y su ubicación histórico-jurídica, porqué llamar dispositivo a algo que es del orden del saber y de la ciencia?

El funcionamiento de lo que es Sanidad Escolar ha sufrido un desarrollo importante en los últimos años. Desarrollo que implica incremento del número de profesionales, incorporación al sistema de nuevas profesiones, inauguración de nuevas instituciones, crecimiento administrativo, perfeccionamiento de nuevas técnicas. En este desarrollo encontramos hoy los llamados gabinetes psicofísicos. Son cuatro instituciones que funcionan en Buenos Aires desde hace dos años y que tienen por objeto, hacer la revisación médica de los niños que van a ingresar al sistema escolar público, para entregarles la correspondiente libreta sanitaria, (garantía de buena salud) requisito indispensable para el ingreso.

Es necesario aclarar que en el nivel de análisis que nos ubicamos no es el de observar si su funcionamiento es bueno o malo, si el personal es eficiente o no, si hay que hacer cola para conseguir turno, ni siquiera nos vamos a ubicar en el nivel de las intenciones de los gestores de los mismos. La historia pasa por encima de ellas.

Nos ubicamos sí, en el nivel en que se pueden analizar conjuntamente el desarrollo de la sociedad industrial y el nacimiento de nuevas disciplinas y técnicas de investigación que constituyen un aparato punitivo, de control que normativiza el cuerpo. En el nivel en que vislumbramos un aparato cotidiano de inspección de los individuos, de observación de sus conductas, de clasificación y medición de sus capacidades. En un nivel que nos permite entender cómo el nacimiento de nuevas disciplinas vienen a imbricarse en esta red de control y sujección de los cuerpos a través de la médico-psicologización de los mismos.

Sólo en este sentido es que nos va a servir nuestro ejemplo, pensando qué es lo que silenciosamente queda adosado al cuerpo de un niño que hace su pasaje por un gabinete en busca de su libreta sanitaria.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Ahora sí pasemos al ejemplo.

Veamos en principio cómo está constituído uno de estos gabinetes, cuáles son los requisitos de su funcionamiento y a quiénes comprende en su movimiento.

Padre o madre del niño que concurre para ser revisado, maestro/a que acompaña al grado que concurre ese día al gabinete, el niño con su documentación completa, incluyendo certificados de vacunas aplicadas hasta la fecha, asistentes sociales que esperan a los padres de los niños con una encuesta, médicos clínicos, psicólogos que se ocuparán de tomarles los tests correspondientes, y si fuera necesario hablar con los padres y/o maestros, fonoaudiólogo/a, odontólogos, neurólogos, oculistas, personal administrativo, que se encarga de numerar y fichar a cada niño, abriéndole una historia clínica.

Revisemos cómo está confeccionada la entrevista con la cual se aborda el conocimiento de las circunstancias vitales del niño. Son tres hojas confeccionadas con preguntas a contestar rápidamente, tipo multiple choice (inversión del mínimo tiempo para entrevistar a la mayor cantidad, lo mejor posible) que abarcan desde si poseen cobertura médica, hasta si el niño es hijo de primer matrimonio, pasando por si hubo separaciones posteriores al nacimiento o si el padre vive con el niño, si hubo muertes en el grupo familiar, hasta enfermedades de cada uno de ellos, tuberculosis y sífilis por supuesto, si duerme solo o con una hermana/o hasta actividades sexuales solitarias y con qué frecuencia, si se alimenta bien hasta si practica deportes o no, si se hace pis en la cama o si tuvo algún traumatismo, cuáles son sus condiciones de vivienda hasta cómo es la relación con sus padres o cómo es la relación de sus padres entre sí y cómo la de sus padres con los maestros.

Mientras los padres están siendo interrogados, los niños son estudiados psicológicamente, son evaluados en sus capacidades intelectuales, son clasificados, estudiados sus conflictos emocionales, las relaciones con el resto de sus compañeros y con sus hermanos, observados en sus comportamientos.

Luego pasan por otros servicios donde se los revisa minuciosamente, se detectan anomalías del desarrollo, se los pesa, se los mide, se los revisan los ojos y la boca. No queda una parte del cuerpo que no sea observada, incluso se les toman placas radiográficas. De los pies a la cabeza, por dentro y por fuera, a lo largo y a lo ancho todo se registra, todo se anota, todo se controla, todo se archiva y se guarda. Luego sí se le entrega la libreta sanitaria, o si se detecta algún problema, se lo envía al servicio hospitalario correspondiente para luego re-gabinetizarlo. Todo esto es gratuito por supuesto.

Este ejemplo que tomamos es el paradigma del funcionamiento del dispositivo médico-psicológico.

En cierto momento histórico que coincide con el desarrollo del industrialismo comienzan a surgir ciertas figuras sociales, ciertas nuevas disciplinas de las llamadas ciencias sociales, que vienen a inmiscuirse en la vida privada (tener acceso a lo que es privado) de los otros, vienen a preguntar sobre su salud, sobre sus condiciones de higiene, sobre su alimentación, sobre su sexualidad; simultáneamente con estas figuras universitarias, disciplinas, surgieron nuevas instituciones de pasaje obligatorio, nuevas técnicas de estudio y de registro (tests, encuestas por ej.). En este proceso la medicina jugó un papel fundamental. Se ubicó como núcleo, como centro, como discurso Amo.

De esta manera clasificó enfermedades, construyó tablas de medición, inventó métodos diagnósticos. Separó lo bueno de lo malo, lo curable de lo incurable, construyó lugares de encierro y lugares de re-curación, re-educación, re-cuperación.

Llegamos así al punto de juntura que mencionamos anteriormente. En este punto se nos impone un concepto: "el eugenismo". Aplicación de las leyes biológicas de la herencia al perfeccionamiento de la raza humana.

Si los hombres no pueden hacer uso privado de algo que es de uso público (jurídico-legal)

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



como es disponer a voluntad los intercambios sociales de hombres-mujeres, tampoco pueden disponer privadamente de su salud, ni de la de sus generaciones. Esto es tainbién un asunto público (jurídico-legal).

Así como es necesario que Narciso pase por la instancia familiar para que los dioses no lo castiguen, es necesario que al pasar por dicha instancia quede adosado a su cuerpo un certificado de buena salud, esto es garantía de que sus generaciones serán sanas. Respecto del destino de los actuales Narcisos, de esos que los dioses mataron, pensemos en los leprosarios, los manicomios, las escuelas de re-cuperación y las cárceles y los diagnósticos de psicosis (muertos para el circuito producción-consumo) (parábola de las manzanas podridas).

La fábrica social para perpetuarse, para que el intercambio hombres-mujeres se siga produciendo necesita generaciones sanas.

Objetivo: la salud; método: la minuciosa pregunta general —sexualidad en particular; soporte: el cuerpo; aparato legal: dispositivo médico-psicológico, efecto producido: cuerpos penetrados por relaciones de poder, saberes producidos sobre cuerpos a apoderar.

Así, no es Narciso quien puede saber sobre su cuerpo, sino que un saber se produce con su cuerpo. En "el cuerpo" se instala un poder. Ya no se trata de reprimir acaloradamente, de prohibir o castigar, sino de producir, míticamente a través de inscripciones en el cuerpo, cuerpos vigilados, controlados, disciplinados. Esta es la manera de trabajar de la sociedad disciplinaria. Robando espacio al cuerpo biológico, orientando pulsionalmente, haciendo del cuerpo un cuerpo perdido para siempre, ganado a la disciplina, observado minuciosamente, controlado cotidianamente, sujetado míticamente.

Hicimos un pasaje por este sistema de control social constituído por el dispositivo de la salud; queremos ahora dejar planteada otra cuestión antes de finalizar. Dentro de este dispositivo, dentro de esta disciplinización de los sujetos, dentro de este aparato de observación constante, absoluta, aparato paranoicizante, cuál es el lugar que la historia nos va reservando como psicoanalistas, seamos psiquiatras, médicos analistas, psicólogos y hasta ya podemos decirlo Doctores en Psicología?

¿Cómo escuchar a alguien, al que se le exige, nos dice, que esté en tratamiento

lógico
psicoanalítico? Hoy asistimos al naci-
pedagógico

miento de esta obligatoriedad...

Adrián Grassi

PUNTO DE VISTA

Número 14, Marzo de 1982

Nación y democracia en la Argentina del Novecientos por Juan Carlos Portantiero

Historia de lo real y de lo imaginario por Luis Alberto Romero

Las huellas de la historia. Reportaje a Georges Duby

Historia popular: recuperar la experiencia por Enrique Tandeter

La oposición en Europa del Este por Carlos Altamirano

La sombra del viajero por Liliana Heer

Reseñas sobre: Carne Picada de J. Asís; Urdimbre de Noemí Ulla, Emma la Cautiva de C. Aira

C. C. 39, suc. 49 (B) Buenos Aires

ORGANIZACION PRIX

Juega ajedrez.
Participe en el Grand Prix
Abierto a todas las categorías
Conozca su nivel ajedrecístico y hágase de amigos

Rivadavia 1321
7° Of. 29
Tel. 38-7580
Capital Federal

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Germán Rozenmacher: La literatura subdesarrollada



Caricatura de Hermenegildo Sábat

"Producir escritores 'desarrollados' no es abolir el subdesarrollo. Es una forma de escamotear el mal olor. Y precisamente lo mejor que nosotros podemos hacer como escritores es destapar el mal olor y probar que cada vez apesta más".

En diciembre de 1962 Germán Rozenmacher (1936-1971) comenzó a vender a las librerías de la Avenida Corrientes un libro escrito y editado por él. Así accedió a la notoriedad literaria y pública: en junio de 1963 ya se realizaría la segunda edición, ahora por medio de una editorial. En el teatro IFT el 21 de mayo de 1964 se estrena "Requiem para un viernes a la noche", obra del mismo autor y que tendrá mucha repercusión. En 1967 aparece "Los ojos del tigre", cuentos. Luego habría de hacer en colaboración con otros autores la pieza "El avión negro" y, solo, "El Caballero de Indias".

El grupo de escritores jóvenes que surge en estos años se caracteriza por confrontar, algunos explícitamente, otros por medio de la práctica artística, a los márgenes estrechos impuestos por las éticas literarias del '30 o del '40 (el "compromiso" del artista con la realidad de los que padecen la injusticia, el "compromiso" para con lo sublime e inaprehensible artístico, etc.), un modelo de escritura y de participación intelectual que aparecerá como una puesta al día, un resumidero hacia donde confluyen los modelos anteriores. Tienen cabida también, en forma preponderante, figuras y tendencias intelectuales europeas y norteamericanas: Sartre, el neorrealismo italiano, Faulkner, entre otros. Surgidos como herederos o ahijados de los intelectuales de la revista Contorno, dan un paso al costado reivindicando una visión particular e igualmente válida del mundo y la posibilidad estética y ética de que el texto no abarque toda la realidad, y en uno u otro caso que se construya mediatizado por categorías inusuales en la literatura argentina. Rechazan a todos pero no rechazan nada, no participan de la polémica sino que la estudian.

Concurre con este estado de cosas una serie de cambios que se dan en el terreno cultural y de comunicaciones: la literatura se desacraliza, tanto en lo que respecta a los lectores como a los escritores; el libro deja de ser el hermético portador de sabiduría o "poesía", deja de ser producto de genios universales; los semanarios muestran interés por el ámbito intelectual y editorial; el libro accede a los quioscos de diarios y revistas. El escritor no solamente debe escribir libros, también debe encarnar el espíritu de sus seguidores en su narrativa y eventualmente en sus conductas publicitarias. Es como si la cultura, tan encasillada hasta la década del '50, comenzara a modificar su espacio correspondiente haciéndose acreedora de sectores más populares en una forma concreta.

En estas someras circunstancias se desarrolla la obra de Germán Rozenmacher. Creía encontrar en el peronismo, por peronista, su salvación artística, su asunto con el cual podría progresar literariamente. (Con R. Piglia habló de la "salvación" de Faulkner al descubrir Yocnatapawha). Habiendo sido formado junto al gobierno peronista se sentía menos descolocado que otros intelectuales ante el fenómeno. En este sentido el cuento "Cabecita negra",

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

que le da título al primer libro, es aleccionador y constituye, al margen de la narración, toda una declaración de principios por parte del escritor con respecto a su narrativa y la realidad. Es difícil al leer este cuento dejar de recordar "Casa tomada" de J. Cortázar. El señor Lanari, satisfecho de su ferretería, de su quinta y de su posición en la sociedad, se ve de pronto, por error, de la manera más inverosímil invadido en su casa por dos "cabecitas": un policía y una chica borracha, quienes le ultrajan todo lo que él consiguió con esfuerzo, ella duerme en su cama, él lo tutea y le toma su cognac. Después lo golpeará. Al fin, ya desembarazado de la 'chusma', el señor Lanari sentirá que no podrá estar desde ese momento seguro de nada. Es a este respecto que parecería estar explicitado todo lo que está velado en "Casa tomada" para sus personajes: son invadidos pero no se interesan ni están preocupados.

Por otra parte, el acento con que son marcados los diferentes colores de la piel de los personajes supone el intento, por parte del autor, de destacar explícitamente la segregación racial como forma concreta de experiencia social. Los 'provincianos' no son solamente eso, del interior, sino que también son 'negros' y hostiles. En cierta medida esta característica aparece como una constante en gran parte de los relatos. Las distintas pigmentaciones son marcadas de manera omnisciente o como vivencia de los personajes; incluso lo está en forma objetiva cuando lo racial es una marcación de ubicación social que es empleada por el narrador y que no hace a la continuidad de la acción dentro de los relatos. En cambio la experiencia de los personajes de los colores del otro le da a esta característica un espacio en el texto y en la acción más grande, espacio por donde entra el racismo vivido como cotidiano y natural y que es determinante en el resto del relato. "Bananas" constituye otro ejemplo de este tipo de tratamiento. Díaz, que escapó hace años de Buenos Aires dejando a Tolentina, su mujer, y nueve hijos, se siente obligado a regresar desde Formosa. Acostumbrado y angustiado por haber acumulado nada más que desgracias desde que, cuando joven, abandonó el harén natal con Tolentina para ser trabajadores golondrinas hasta desembocar en Ezpeleta, intenta disimular su desamparo y su hambre con el cacho de bananas que le ha regalado el doctor, y si es posible llevárselo a Tolentina de regalo para que lo perdone. En el barco, Floridor va por primera vez a Buenos Aires, tiene esperanzas para sí mismo y respeto y afecto para Díaz, y éste, derrotado, humillado, no lo soporta. A este cuento, perteneciente al segundo libro de Rozenmacher, la ingenui-



dad y la deriva de Díaz llegan a darle caracteres absurdos y hasta grotescos; la empecinada desubicación en Ezpeleta y todas las catástrofes señalan el carácter social e involuntario de su situación, la pobreza.

Este tipo de relatos estaban dados por el proyecto poético dentro del pensamiento político de Rozenmacher, y en la medida que toda crítica de literatura en cualquier caso sea intrínsecamente un intento de realizar una lectura 'posible' a las circunstancias, una especie de actualización del texto, resulta doloroso notar que en este caso no es necesario mucho esfuerzo para entender o pretender actualizar lo que poseen los relatos de denuncia. En su conjunto, estos cuentos se destacan por el grado de experimentación que reflejan: los intentos de Rozenmacher de desmitificar la literatura 'social', en lo que respecta a sus formas rígidas; el interés quizá en ver hasta qué punto pueden utilizarse métodos relativamente modernos para nombrar lo 'social', como si fuera una puja para ver quién resiste más y quién abandona, donde los límites son muy sutiles,

maleables y al mismo tiempo firmes. Como pertenecientes a esta brecha pueden considerarse los cuentos mejor logrados en lo que se refiere a esta temática. "Los pájaros salvajes"; "En la playa"; "Ataúd".

En el primero, los elementos maravillosos son introducidos por la fantasía de la niña y el alcohol del padre, abandonado hace poco tiempo por su esposa y sus otros hijos más pequeños. La niña se quedó con él porque es la que se parece a la madre, ella rubia y él oscuro. Lo que se narra es el comienzo de la soledad de los dos, de la mendicidad por parte de la niña y la desocupación del padre, interrumpida por alguna changa en alguna finca. En realidad en este cuento *sí* está dado un carácter de denuncia, lo está más que nada colocado por el lector, ya que del texto no se desprende ningún problema ni ninguna injusticia que haya padecido el padre para estar en esa posición, más bien es una operación que depende de la conciencia social del lector. En cambio, aquel carácter se encuentra acentuado como por oposición, por el mayor grado de espesor 'existencial', para llamarlo de alguna manera, puesto en el desdichado e incierto presente de los personajes. Inmersos en un clima que parece tenaz y agobiante, ambos comparten esa atmósfera con muy poco espacio abierto, que es por donde, como plasmados los dos en el texto y en el tiempo sólo un instante, en la fantasía se ven los pájaros salvajes y en la realidad sólo dentro de la zanja es posible sembrar los carozos de sandía.

En "Ataúd", aparecen también los personajes como marginados y desdichados. El señor Pedro, músico callejero, vive con un chico que es lustrabotas. Seguramente los derroteros de sus desgracias los habrán unido y es así que comparten un rancho en las afueras de Santiago del Estero. Al señor Pedro se le rompe el catre y decide comprar un ataúd aconsejado por el chico, como una manera de dejar de temer a la muerte y de tener cama. Con un clima semejante al del otro cuento, la narración se desarrolla por el desasosiego del señor Pedro, tanto cuando espera la aprobación del chico como cuando no la obtiene, y por el carácter grotesco de sus actitudes. El desamparo necesitado de afecto (el del chico), o de un fin (esa muerte temida), se encuentra explicitado en la parábola misma de la historia (por medio de la cual el señor Pedro esperaba solucionar su problema): comprar algo y quemarlo por inservible, encima cuando se es avaro y pobre.

El cuento "En la playa", de "Los ojos del tigre", es el que quizá tenga menos referencias concretas al contexto de los personajes dentro de la narración. Todo y tan poco ocurre en

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

un espacio tan limitado. Es así como la angustia de la mujer, la casi indiferencia del hombre que está a su lado, y la ansiedad del niño porque ella deje de llorar, conforman un marco narrativo donde cabe la descripción de los juguetes, habilidades y trofeos del niño y de su pobreza. La desolación del paisaje y la profunda tristeza de la mujer crean una situación muy sugerente, en la que los empeños del niño parecen ser los lazos efectivos y afectivos que ayudarán realmente a la mujer. Cuando lo logre cambiará la comunicación: habrá una pregunta y una respuesta; el niño ya no hará cabriolas para que la mujer se calme sino para recibir el afecto que había dado, recibir la mirada y la atención de ella. Después el relato termina: el niño se pierde hacia el cerro, el hombre sube al micro y la mujer se queda. Todo el relato está hecho a partir de un material cotidiano, la vida de los personajes aparentemente no cambia por lo que ha pasado. Sin embargo todo está narrado con tanto despojo y sugerencia, que, faulknerianamente, parecería que ellos vivieran para tener y representar ese sentimiento esa tarde en la playa.

"Cochecito" y "Los ojos del tigre", dos cuentos del segundo libro, abordan una temática polémica. El primero está ambientado en la ciudad de Buenos Aires y el segundo en la selva formoseña.

"Los ojos del tigre", la persecución por parte de la policía a un guerrillero delirante, es el cuento elaborado con mayor cantidad de emisores, pero más que nada es un racconto de las circunstancias que determinaron que él esté en esa situación y su rápido deterioro. El guerrillero siente que en parte el deterioro se da de esa manera debido a su desarraigo y a su desconocimiento de la selva, con la cual parece conciliar una vez que está perdido, según las palabras del indio.

Un desarraigo semejante sentirá el conscripto de "Cochecito", pero esta vez hacia una forma de práctica política diametralmente opuesta a la suya, vacua y anodina. Sentirá deslumbramiento, admiración y miedo. De todas maneras estos dos cuentos dan la impresión de no haber sido perfectamente ajustados en lo que concierne a la claridad de la historia y a los niveles lingüísticos (también se da esto en otros relatos, en los que el autor trataba aparentemente con un material lingüístico que no conocía a fondo), y parecen llevar consigo los problemas ideológicos que quizá le daba a Rozenmacher su tratamiento.

Con Luis Afud, protagonista de "Raíces", es con quien el autor, de acuerdo a su pensamiento podría haberse sentido más identificado. Su fuerza y su miedo para enfrentar lo inevitable, su desarraigo total que se trueca en pertenencia cuando puede echar raíces, sus críticas a las posturas de sus amigos de Tartagal, etc. Quizá llevado por cierto afán por lo exótico Rozenmacher eligió esta ciudad para ubicar la historia, sin embargo lo menoscabado se compensa al plasmar en una forma contundente una problemática que es común generacional y geográficamente.

"A veces parece tan irreal que uno se ponga a inventar historias(,) pero el problema está en que de pronto uno se da cuenta que lo irreal no es lo que se está haciendo sino todo lo otro, lo que empieza cuando uno deja de escribir."

Rozenmacher estaba hablando aproximadamente de lo que él encontraba en el acto de la creación literaria, y sin pretender forzar su pensamiento, resulta inevitable asociar esta frase con los cuentos de temática o personajes judíos. Estos son tres: "Blues en la noche"; "Tristezas de la pieza de hotel"; "El gato dorado". Así como puede vérselos emparentados en cierta medida con una línea literaria anterior, pero por sobre todo fortificada por el grotesco discepoliano, admitirían también la inclusión dentro del sistema de la literatura judía diaspórica.

Como característica común en ellos en lo que hace a las figuras de significación con que han sido construidos, Rozenmacher ha dejado de lado la denuncia. Así como se puede establecer una gradación entre todos sus cuentos en este aspecto, en estos relatos esa figura ya no existe ni implícitamente; y llegar a ella le exige al lector un mayor esfuerzo. El acento está puesto en un material hecho de frustración, desarraigo y derrotas inexorables.

En "El gato dorado", un músico viejo acompaña con el piano a cantantes o músicos mediocres, comparte con su mujer la pobreza y el fracaso, del cual ella lo hace responsable. El fracaso se mide en términos de 'posición' social: el triunfador es el profesional y/o el millonario. Las comidas las comparten con el único vecino judío de la pensión, un sastre, con el cual el músico conversa y refleja una desubicación hacia la sociedad donde vive desde años. Este desarraigo es doloroso, ancestral e involuntario: la edad dorada es su juventud de músico ambulante por aldeas de Europa oriental. Como último representante o vástago de una tradición cultural de mil años, no puede abandonarla ni intentar adaptarse a otra. Esta edad dorada, mágicamente, es el gato dorado, quien le anuncia un momento de promisión. El desencanto, como vuelta a la realidad, llega. Regresa también esa dolorosa amargura al músico, junto con la promesa, parece todo un cuento infantil, de conseguir otro gato que le hace el sastre.

Al Gran Félix, a los 53 años, se le ha muerto la madre y se ha quedado solo. Tiene parientes con los cuales ya no se ve: su soledad; su falta de progreso económico (siempre ha sido un pobre 'cuenteniq') y el constante de ellos; su incómodo papel de memoria colectiva de un pasado doloroso y vergonzoso de recordar, hicieron que no se lo invite más a las casas de sus primos millonarios o profesionales. Cuando era joven había rechazado muchachas lindas y convenientes, y terminó enamorándose silenciosamente de sus sobrinas. El cuento "Tristezas de la pieza de hotel" toma el tema del amor y la soledad entre marginados. La sirvienta de la pensión es para el Gran Félix la única posibilidad de compañía y afecto, y le llega a seducir suponer una vida en común con ella, a pesar de no ser ella judía. El relato se encuentra hábilmente sugerido sin llegar a la afectación. El sopor de la derrota, el reflejo del fracaso, son cosas que transmite el Gran Félix como un producto de la ciudad y de su soledad. A pesar de esto se enfrenta a la posibilidad de brindar afecto, y la asume, para recibirlo.. En cierta medida el amor entre frustrados o marginados ha sido un tema familiar y digno de valoración por parte de sectores y manifestaciones de la cultura en la década del '60. La propuesta parece haber sido el rescate ético y cultural del individuo marginado.

En "Blues en la noche", el miedo que siente Bernardo al sábado a la noche solitario, a la gente reunida y entusiasmada, está como reunido en él por herencia. Contra ese temor o conciencia acuartelada de familia judía tra-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

dicional pretende enfrentarse, y lo siente terrible e inevitable. Los supuestos anhelos de Bernardo están mediatizados por la desesperada comunicación que sostiene con el profesor Vasily Goloboff en su pieza de La Paternal. Es ese recital mágico y arrollador, rutilante y decadente, exánime y doloroso con que este lo homenajea, es el que induce aparentemente a Bernardo a entender la escasa factibilidad y la lejanía para sí mismo del camino propuesto, tanto por el profesor (objeto de desprecio por parte de la madre por su vida de derrotado), como por su familia (modelo de sí misma). Bernardo debe salir al exterior como forma de encontrarse con lo inevitablemente real y cotidiano. En este sentido hay un especial parecido entre este Bernardo y Luis Afud de "Raíces". Pero mientras Luis cargaría por una actitud independiente con el castigo familiar y el reproche social, Bernardo tendría que soportar además la mirada del padre, hacia él y hacia la lejanía, diaspórica, ancestral e irreductible.

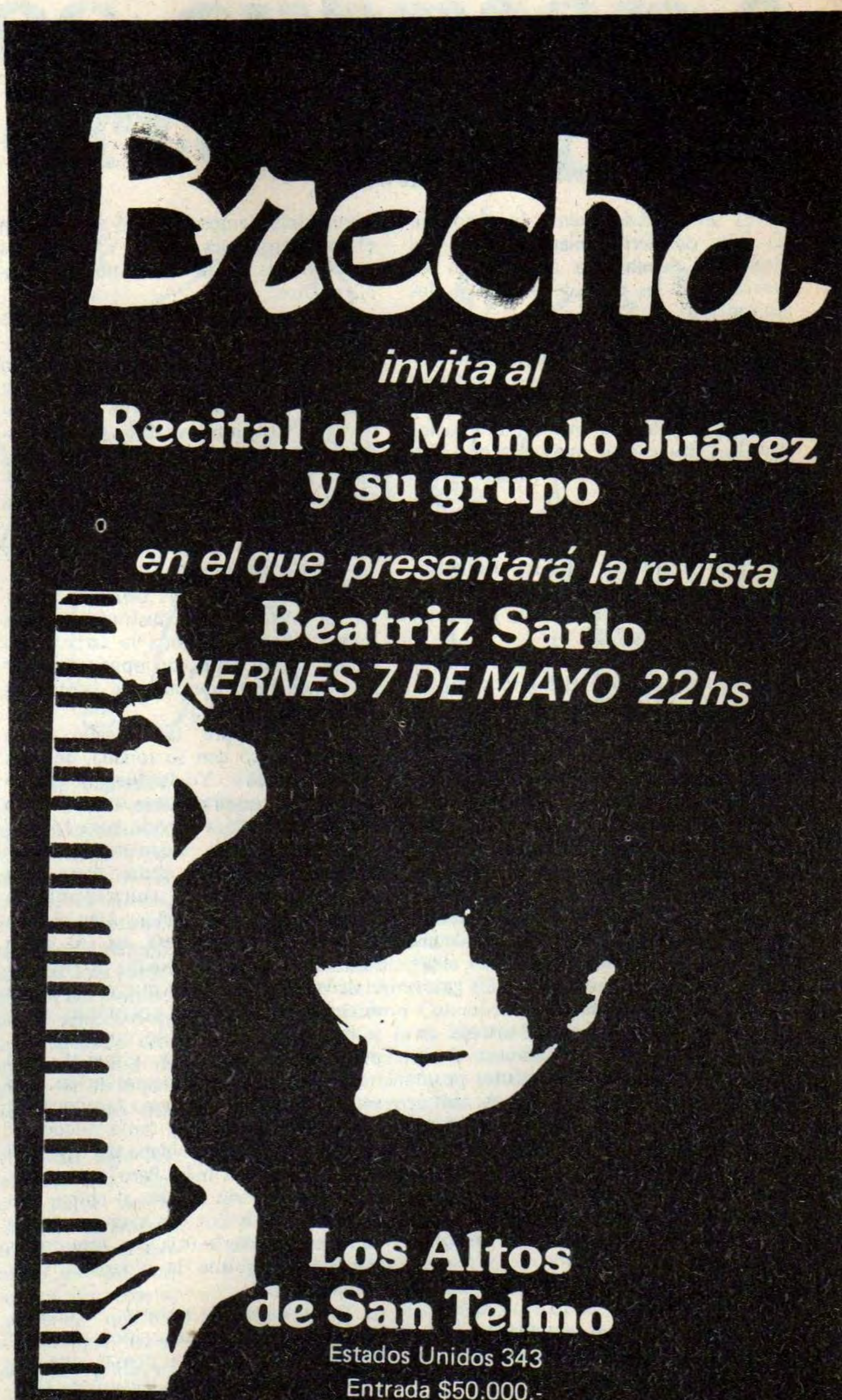
A esta problemática judía la obra "Requiem para un viernes a la noche" ha enriquecido con sus aportes más nítidos, los cuales hay que dejar de lado ya que exceden las posibilidades del trabajo. También restaría el estudio más profundo de todo lo expuesto y de "El gallo blanco", "Esta hueya la bailan los radicales", "Una perfecta tarde de playa" y "El misterioso señor Q" (1), para intentar la caracterización de la obra narrativa de Rozenmacher y de la ubicación que ha de ocupar en la literatura argentina y en su evolución, la cual parece detentar como sino la fractura.

Sergio Racuzzi

Las citas en negrita corresponden a "Germán Rozenmacher: el eco de su voz", reportaje efectuado por Ricardo Piglia, aparecido en EL CRONISTA Cultural, Buenos Aires, número 16 del 22 de noviembre de 1975, páginas 1, 2 y 3.

---

(1) Cuento publicado en MACEDONIO N° 2/13, verano 1972, Buenos Aires, pág. 15.



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Germán Rozenmacher: Ataúd

El señor Pedro venía bajando por la calle de tierra, mientras el sol del atardecer reverberaba anaranjando las ventanas de las casas de sucios ladrillos sin revocar.

Sorteando cuidadosamente toda clase de basuras, como latas aplastadas o cáscaras de bananas resecas, el señor Pedro saltó una zanja y subió a la alta vereda de losas, frente a la única casa de sucios ladrillos sin revocar que tenía piso alto en todo el barrio. Era el negocio de pompas fúnebres.

Después de un último momento de duda, en el que dio vueltas al sombrero de paja entre sus dedos, cabizbajo, indeciso, entró casi en puntas de pie, con las manos a la espalda, como un escolar.

Cuando volvió a salir, cinco minutos después, cargaba al hombro con el ataúd. Así volvió a subir la calle, sin hacer caso de los que se daban vuelta para mirarlo, hasta que dejó el suburbio y entró en el centro de la ciudad, diez o quince cuadras asfaltadas que rodeaban la plaza.

Como era domingo por la tarde, la gente que no daba vueltas al perro estaba parada escuchando a la banda del regimiento que tocaba desentonadamente con sus quizás un poco oxidadas trompas, tambores y trombones, algo que se parecía a las zambas, a los gatos y a las marchas militares.

Pero cuando él hizo su entrada en la plaza con su ataúd al hombro y comenzó a cruzarla distraídamente, ya un poco cansado de tanto caminar, sintió que, de pronto, inexplicablemente, la banda dejaba de tocar, y al mirarla, vio que los músicos y los oyentes lo estaban mirando a él, tan viejo, tan morocho y flaco.

El señor Pedro se encogió de hombros, saludó respetuosamente y reanudó la marcha. Pero el silencio lo siguió hasta que terminó de cruzar la plaza y bajó por lo menos una cuadra, hasta perderse de vista. Sólo pensó que ellos cada domingo desentonaban más mientras que él, que se ganaba la vida tocando el acordeón todo el día en la esquina del banco, frente a la plaza, sentado en el cordón de la vereda, tenía siempre cuatro o cinco hombres en mangas de camisa escuchándolo y poniéndole siempre algunas monedas en el sombrero antes de irse. Y que a esos gordinflones de la banda no les pagaría ni Dios.

Dejó al asfalto y siguió por las calles de tierra hasta llegar junto a la costanera, allí donde los muchachos vivían cuidando chivos y ordeñando cabras. Más allá el río Dulce corría entre montes selváticos, intransitables. Cuando entró a su casa de barro con el ataúd, el chico ya estaba sentado a la mesa contando monedas. No le prestó mucha atención.

El lo miró anhelosamente y dijo:

—¿Estará bien éste?

El chico enarcó las cejas sin levantar la vista. Había lustrado zapatos toda la mañana y toda la tarde y no estaba como para dar opiniones. Por lo menos hasta después de contar las monedas de su jornal.

—Usté siempre tan tacaño, viejo —dijo el chico con su tonada, después de un silencio—. Yo le dije que por lo menos se comprara uno bueno. Con uno bueno estaría servido para las dos cosas. No tendría miedo de morirse y tendría una buena cama. Pero éste es una porquería —el chico dominaba la situación—. Sí, señor. Una buena porquería —siempre era así. El chico volvió a pensar que odiaba al viejo. Y el señor Pedro se dijo que el chico ese no era un chico, tan aplastante, serio y maduro. Y que él lo quería tanto, pero tan anhelosamente, y que el chico no le prestaba la menor atención. Era verdad que él era un poco tacaño, pero no podía remediarlo, tenía miedo de todo y por eso se cuidaba de arriesgarse, de gastar de más. Pero a pesar de todo él lo quería mucho al chico, más que a nadie, y por eso siempre estaba anheloso por serle útil, por interpretar claramente lo que le ordenaba, para cumplirle.

Tenía miedo de morirse. Porque ya tenía sesenta y cuatro años el señor Pedro. Y le aterraba pensar que los días se escapaban unos tras otros, atropelladamente, sin darse uno cuenta, y él no podía detenerlos ni podía llenarlos suficientemente y cada vez sus días eran menos y menos, y la muerte y el silencio lo aterraban cada vez más.

Por eso tenía miedo de todo. De morirse. Y al mismo tiempo se le había roto el catre y tenía que comprarse uno nuevo. Y tenía miedo de gastar demasiado. Apenas daba para un chocolatín al chico los domingos por la mañana, y él que guardaba lo que ganaba, y comía bananas y pan por cinco pesos por día en un café detrás de la casa de gobierno, había juntado bastante dinero. Más que el chico lustrando zapatos, claro.

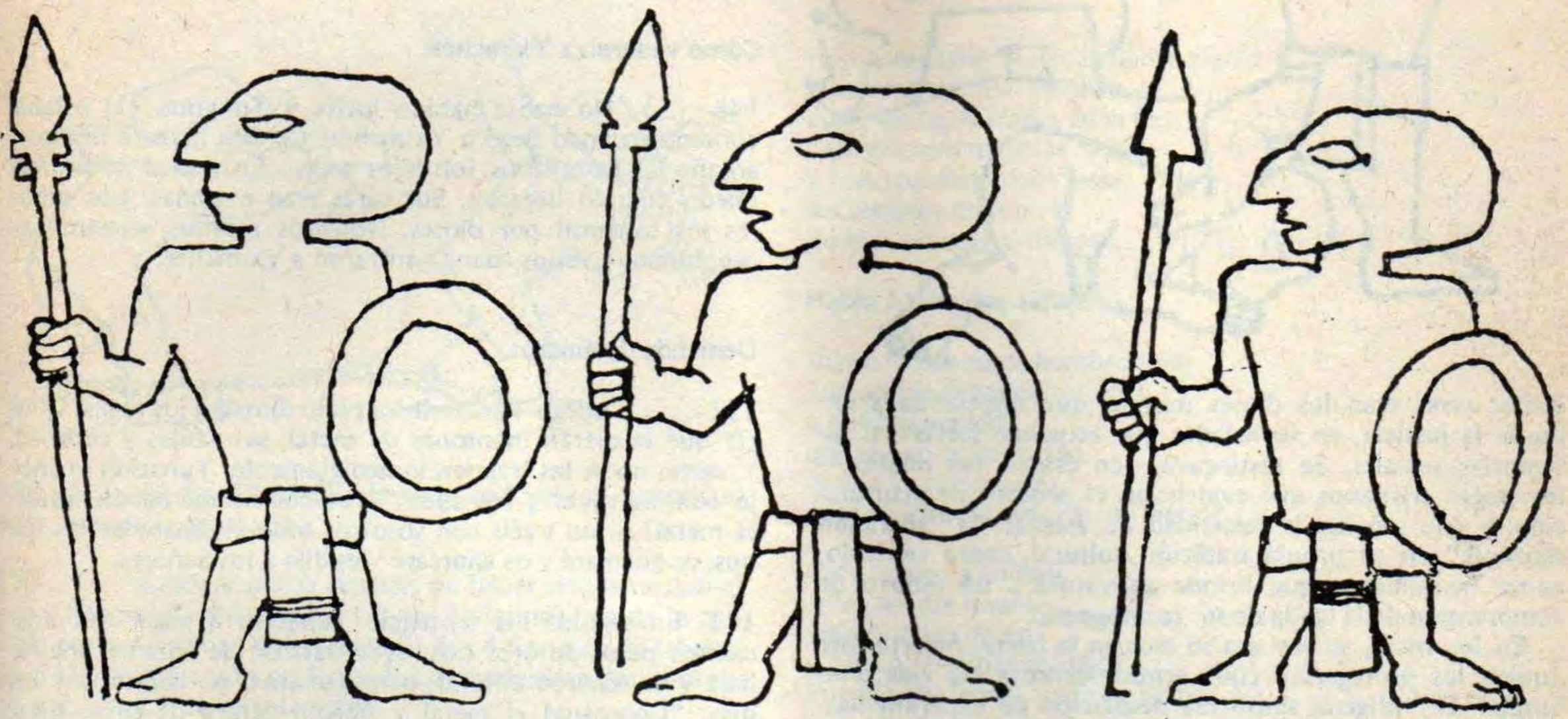
Y entonces le pidió consejo al chico. ¿A quién sino? Los dos eran solos, no tenían a nadie en el mundo, venían de un brumoso pasado y por eso se habían juntado en ese rancho del río. Y el chico le dijo al descuido que lo mejor para terminar con esos miedos estúpidos de morirse y qué sé yo, y para que ese tacaño no sufriera demasiado, lo mejor era que se comprara un buen cajón. Esa debía ser la mejor manera de no morirse, de ahuyentar a la muerte. Había que llamarla, tenerla en casa, ponerle velas como a la virgen, respetarla. Y ahora, el señor Pedro, que le había hecho caso al chico, estaba ahí con su ataúd. Y esperaba que por lo menos el chico le diera una palmada en la espalda, le dijera: "Muy bien, viejo tacaño; lindo catre", lo mirara una vez por lo menos en la vida, para que él, anheloso de palmadas, temblara de ternura y resollara satisfecho, como un perro acariciado por su patrón.

Pero nada pasó. Todo era igual. Y la única manera de vencer todos los miedos, una sola palmada del chico, no había llegado. Y entonces el ataúd no servía.

Por primera vez en su vida tomó al chico entre las manos y le largó una cachetada en la cara y lo zamarreó y lo tiró al suelo vociferando hasta enronquecer. Y después se sintió lleno de rabia y de desconcertaba desesperación. Y salió tambaleante con el ataúd al hombro. Había anochecido. Bajó por la costanera y se internó en la maraña del monte. Vio que el río estaba crecido. No mucho, pero lo suficiente. Arrojó el ataúd sobre la costa pedregosa. Esperó. Hasta que fue de noche. Atrás, Santiago dormía y sus luces se apagaban. Volvió al rancho. El chico también dormía. Entonces, de pronto, sacó un cuchillo debajo de la mesa, trajo papeles y fósforos a la costa, abrió el ataúd, lo llenó de papeles de diarios y con los fósforos trató de encender al ataúd que al fin comenzó a chamuscarse. Tuvo paciencia. Lo hizo. Entonces, lanzó el ataúd en llamas, bamboleante y flotando. El señor Pedro se sentó respirando fuerte, sobre la arena blanqueada por la luna. Se acostó boca abajo. Meneó la cabeza. No había nada que hacer. Esperaba vivir otra noche más y quizás otra, y solo, solo. Otro día y si Dios quiere, otro más. Suspiró desalentado. No había nada que hacer. Tenía miedo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

América, sus ojos cuentan su muerte



Dice J. León Portilla: "Valiéndonos de la expresión náhuatl que designa al hombre como '"dueño" de un rostro y de un corazón', podría decirse que la suprema creación de los seres humanos, su cultura, posee asimismo rostro y corazón propios", más ese corazón y ese rostro, no han de ser otros que el de quienes la generan y estructuran, sus muecas, sus sonrisas, la infinidad de gestos con que se nos muestra el rostro de un pueblo, llevan consigo las cicatrices del tiempo, los signos de su historia. Cada expresión cultural pues sostiene el tiempo, mantiene la peculiaridad temporal del momento en que se gestó. Voceros de su tiempo, la selección de textos que aquí se ofrecen, son una faceta, no la única, aunque sí por demás sobresaliente, fundamental, de una raza, de etnias, de pueblos vencidos, subyugados, que se vieron inmersos coercitivamente en un sistema que los incorporó destruyéndolos.

Merced a su dinámica interna, la Europa del siglo XV generó un proceso expansivo que la contactó con "esos mundos desconocidos" hasta entonces, a partir de lo cual, el destino de sus pueblos se hizo irremediablemente común. Era y es imposible ignorarse, era y es imposible desarticular esa interrelación Europa-Mundos nuevos. Sustantivar dicho proceso, conceptualizarlo, es focalizarlo, optar por un punto de vista, por un "a partir de" que nos permita reconstruir esa realidad unívoca, aunque múltiple en sus formas de acceso, surgen así distintas formas de definición, tales como "Descubrimiento de América", Colonización del nuevo Continente –entendida ésta como traspaso cultural-civilizatorio– y demás expresiones que denotan la perspectiva eurocentrista del enfoque, que confiere al acontecimiento validez universal pues incorpora a esos mundos desconocidos al mundo, a la "Historia de la Humanidad". Es la historia de Europa que se extiende.

Pero, "la historia no es un idilio sino una galería cuyas luces y sombras agrandan o desdibujan los objetos," según el prisma ideológico que los refracta", advertía un intelectual argentino en su trabajo acerca de la conciencia Histórica Iberoamericana. Ese es pues, el espacio del que se trata, el que nos brindará la perspectiva sustantivadora, el espacio ideológico desde el cual abordar la conquista española de América, ya que toda conquista presupone un conquistador y un conquistado, la victoria española fue la derrota de los pueblos de América. ¿Cómo acceder entonces al acontecimiento? ¿Cómo Conquista de América o cómo Derrota de una América? la de aquella que se nombraba a sí misma con una voz diferente. Y decimos "una" no por considerar que hay varias, sino para señalar el límite de la búsqueda.

Textos de derrota, voz de los vencidos, de pueblos que viven su muerte, formas que expresan el sentimiento ante el propio exterminio, es esta breve selección una visión fragmentria de todo lo que fueron los pobladores naturales de la América. Su óptica se ve reducida a la manera del indígena de interpretar el descubrimiento de Europa, descubrimiento que realizó en la figura de cada europeo que llegaba a conquistarlo.

Sepultada ya la mitológica imagen de la aceptación incondicional de la prédica española, estos testimonios constituyen un esbozo del universo mental que se trastorna, el del indígena. Impedido de comprender "la muerte de sus dioses", la destrucción de su vida diaria, la imposición de valores, de obligaciones, de principios que no comparte, buscó fijar en sus textos proféticos un signo al cual asirse para soportar irrupción tan violenta.

Existen leyendas, relatos de premoniciones, de profecías que hablan de la próxima venida de "seres barbudos", que llegarían desde el oriente a someterlos. En algunos casos,

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



dichos seres eran los dioses mismos que regresaban a imponer la justicia, en sociedades que acusaban fortísimas diferencias sociales. Se distinguen –en éstos– los relatos –los sesgos cristianos que evidencian el proceso de aculturación y que señalan la necesidad de asentar, la "aparición española" en su propia tradición cultural, como vehículo, como herramienta que brinde apoyatura a un esbozo de comprensión de la caída de su cosmogonía.

En los Incas, su rey era su dios en la tierra, muerto éste ¿quién los protegería? ¿qué sentido tendría esa vida errabunda? El indígena sintió esa desolación de experimentarse extraño ante sí mismo, se vio obligado a romper su concepto comunitario que hacía impensable la salvación individual, vio quebrada su organización social.

¿Por qué los "Hermanos Mayores" realizaron estas matanzas sangrientas si son los enviados de la divinidad? ¿Cómo interpreta el indígena las diferencias tecnológicas que lo someten, esa enfermiza avidez del hombre blanco por el oro, ese proclamar la palabra de Dios para faltarla? ¿Con qué derecho se designan sus señores, expropian sus bienes y cambian sus costumbres? y la lista de interrogantes se extendería aquí tan sólo algunas de sus propias respuestas.

Es dable acotar:

1) que una generalización inadecuada nos llevaría a pensar a cada uno de los españoles a partir de lo que actuó el más sangriento de ellos. Los matices, las disquicisiones cuidadosas son también parte de la verdad.
2) que las civilizaciones precolombinas no constituían un todo homogéneo y que aquí no se considera tanto a lo situacional, como a las respuestas culturales de validez general. Sí se toma, lo común en su historia, el rol de pueblos conquistados.
3) que las fuentes y textos selectos no agotan, ni lo pretenden, el material del que se dispone y sólo es posible la plenitud de su comprensión remitiéndose al contexto.

Finalmente el reconocimiento a todos aquellos precursores por cuya actitud conservacionista y de defensa de la cultura de la América primera, hoy nos es posible acceder a su conocimiento, desde los religiosos en que privó su vocación humanista por encima del dogmatismo que le obligaba a destruir el elemento pagano, a los intelectuales que dedicaron y dedican su vida entera a revalorizar y difundir "ese rostro y ese corazón propios" que crea un pueblo.

Gerardo Serrano.

Cómo vinieron a Yximchée:

148 (...) No había habido lucha y Tunatiuh (1) estaba contento cuando llegó a Yximchée. De esta manera llegaron antaño los castellanos ¡oh hijos míos!. En verdad infundían miedo cuando llegaron. Sus caras eran extrañas. Los señores los tomaron por dioses. Nosotros mismos, vuestro padre, fuimos a verlos cuando entraron a Yximchée.

Demanda de dinero:

152 Luego Tunatiuh les pidió dinero a los reyes. Quería que le dieran montones de metal, sus vasijas y coronas. Y como no se las trajesen inmediatamente, Tunatiuh se enojó con los reyes y les dijo: "¿Por qué no me habéis traído el metal? Si no traéis con vosotros todo el dinero de las tribus, os quemaré y os ahorcaré" les dijo a los Señores.

153 En seguida los sentenció Tunatiuh a pagar mil doscientos pesos de oro. Los reyes trataron de obtener una rebaja y se echaron a llorar, pero Tunatiuh no consintió y les dijo: "Conseguid el metal y traedlo dentro de cinco días. Ay de vosotros si no lo traéis! Yo conozco mi corazón!" Así les dijo a los Señores.

La introducción del tributo:

164 (...) El día 13 Ah (12 de agosto de 1530) se cumplieron 34 años desde la revolución.

165 Durante este año se impusieron terribles tributos. Se tributó oro a Tinatiuh; se le tributaron cuatrocientos hombres y cuatrocientas mujeres para ir a lavar oro. Toda la gente extraía el oro. Se tributaban cuatrocientos hombres y cuatrocientas mujeres para trabajar en Pangán (2) por orden de Tunatiuh en la construcción de la ciudad del Señor. Todo esto, todo, lo vimos nosotros ¡oh hijos míos!

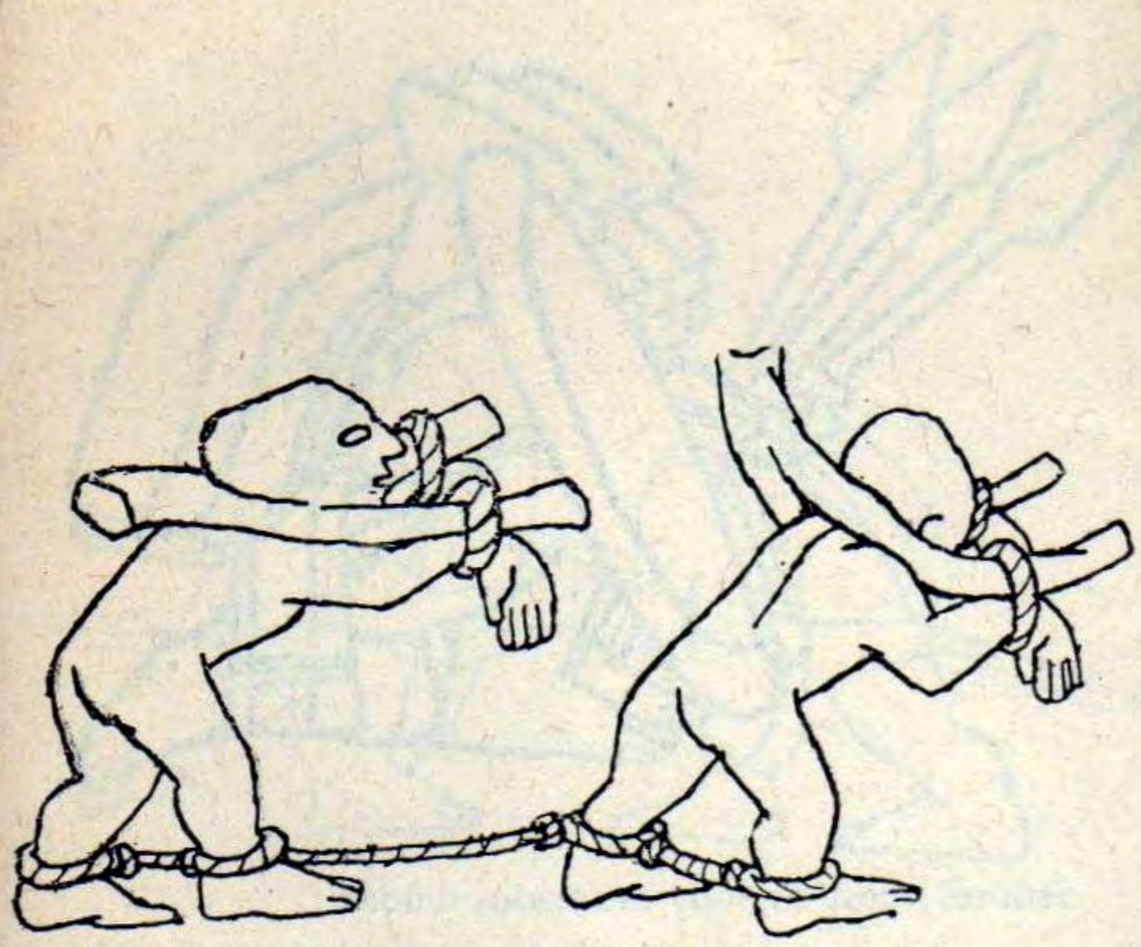
El día 10 Ah (16 de septiembre de 1531) se cumplieron 35 años de la revolución.

166 Durante los dos meses del tercer año transcurrido desde que se presentaron los Señores, murió el rey Belehé Qat; murió el día 7 Queh (24 de septiembre de 1532) cuando estaba ocupado en lavar oro. Después de la muerte del rey vino aquí inmediatamente Tunatiuh a poner al sucesor del rey. En seguida fue instalado el Señor Don Jorge en el gobierno por la sola orden de Tunatiuh. No hubo elección de la comunidad para nombrarlo. En seguida les habló Tunatiuh a los Señores y sus órdenes fueron obedecidas por los jefes, porque en verdad le temían Tunatiuh.

(1) El adelantado Don Pedro de Alvarado, conquistador de Guatemala, teniente de Cortés en la Conquista de México y enviado por él en diciembre de 1523 a someter los reinos indígenas del sur.

(2) Pangán "en lo amarillo" otro nombre que daban los indios a la ciudad de Guatemala.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



172 (...) El día 12 Ah (20 de junio de 1540) se cumplió el 43er. año de la revolución.

173 Catorce meses después de haber sido ahorcado el rey Ahpozotzil, ahorcaron a Chuuy Tziquinú, jefe de la ciudad, porque estaban enfadados. El día 4 Can (27 de febrero de 541) lo ahorcaron en Paxayá. Lo condujeron por el camino y lo ahorcaron secretamente.

Diecisiete días después de haber sido ahorcado el Señor de haber ahorcado a Chuuy Tziquinú, el día 8 Iq (16 de marzo de 1541) fue ahorcado el Señor Chicbal junto con Nimbah Quehchún, pero esto no lo hizo Tunatiuh, que entonces ya se había marchado para Xuchipillan. El teniente de Tunatiuh los ahorcó. Don Francisco hizo la ejecución.

Fuente: Memorial de Solola.
Anales de los Cackchiqueles
Traducción directa del original, introducción
y notas de Adrián Recinos.
F.C.E. México
1ra. edición 1950.

"Y Motecuhzoma luego envía, presenta (a Cortés) a varios principales ... Lo fueron a encontrar a la inmediación del Popocatepeti ...

Les dieron a los españoles banderas de oro, banderas de pluma de quetzal, y collares de oro. Y cuando les hubieron dado esto, se les puso risueña la cara, se alegraron mucho, estaban deleitándose. Como si fueran monos levantaban el oro, como que se les renovaba y se les iluminaba el corazón ...

Como unos puercos de la tierra, puercos hambrientos, ansían el oro.

Y las banderas de oro las arrebatan ansiosos, las agitan a un lado y a otro, las ven de una parte y de otra. Están como quien habla lengua salvaje; todo lo que dicen, en lengua salvaje es".

Fuente: Informantes de Sahagún
Lib. XII Cap. XII; trad. del Náhuatl de
Garibay, 1956b, T 4 pp 100-101

Hombres cubiertos de irritante hierro
innumerables han brotado
como de las entrañas de la tierra,
han arrasado nuestras casas,
y han saqueado codiciosos,
los templos de oro
de todos nuestros dioses ... (p. 71)

Habla Atahualpa a Pizarro

Barbudo enemigo, hombre rojo,
¿de dónde llegas extraviado,
a qué has venido,
qué viento te ha traído,
qué es lo que quieres,
aquí en mi casa, aquí en mi tierra? ...

Vete regresa a tu país
antes de que levante
esta mi clava de oro
y vaya a terminar contigo.
Enemigo barbudo, ya te he dicho
que a tu tierra te vayas ... (p. 135)
(.....)

Canta el coro de las princesas

Unico señor, Atau Wallpa
Inca mío,
el barbudo enemigo te encadena,
para acabar con tu existencia,
para usurparte tus dominios,
Inca mío.
El barbudo enemigo tiene
el corazón ansioso de oro y plata,
Inca mío ... (pp. 139-141)

Tocó a su fin nuestra ventura,
la desdicha está con nosotros,
se ha ensombrecido nuestro día,
no hay más que llanto en nuestros ojos.
En adelante sólo la tristeza
se impondrá en nuestros corazones
y en medio de un desierto
nuestra existencia languidecerá ... (p. 145)

Fuente: Tragedia del Fin de Atawallpa
Trad. Jesús Sara.

Habla el cacique Quilabebo

"¿Por qué los españoles, pregunto ahora, nos tienen por tan malos como dicen que somos? Pues, en las acciones y en sus tratos se reconoce que son ellos de peores naturales y crueles condiciones, pues a los cautivos los tratan como a perros, los tienen con cormas, con cadenas y grillos, me-

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

tidos en una mazmorra, y en un continuo trabajo, mal comidos y peor vestidos, y como a caballos los hierran en las caras quemándolos con fuego.

"Si acá hiciésemos eso con nosotros . . . No habemos querido imitaros en esto, por parecernos crueldad terrible y no digna de pechos generosos ni de valientes soldados . . .

"Y el quemarles las caras con hierros ardiendo y otros instrumentos, capitán, ¿por qué lo hacen? . . . Nosotros, ¿qué es lo que hacemos? . . . Defender nuestras tierras, nuestra amada libertad y nuestros hijos y mujeres" (p. 330)

Habla el "cuerdo y maduro anciano" Tureupillán:

"Véis aquí lo que importa —conservar la vida a los cautivos y no quitarla tan sin acuerdo a ninguno a sangre fría, que no es de corazones generosos. Y os certifico de verdad que cuando nosotros tomamos las armas en las manos contra los españoles tiranos, que perseguidos y vejados nos tenían, sólo en las batallas que tuvimos, puedo decir no me compadecí de ellos.

"Pero después que cautivos los miraba, grande dolor y pena me causaban y lastimada el alma me tenían, que verdaderamente no odiábamos, ni aborrecíamos sus personas . . . A sus acciones y malos tratos, si: a sus cudicias, a sus crueldades, a sus soberbias, y a sus inhumanidades, no podíamos sufrirlas y arrostrarlas"·(p. 491)

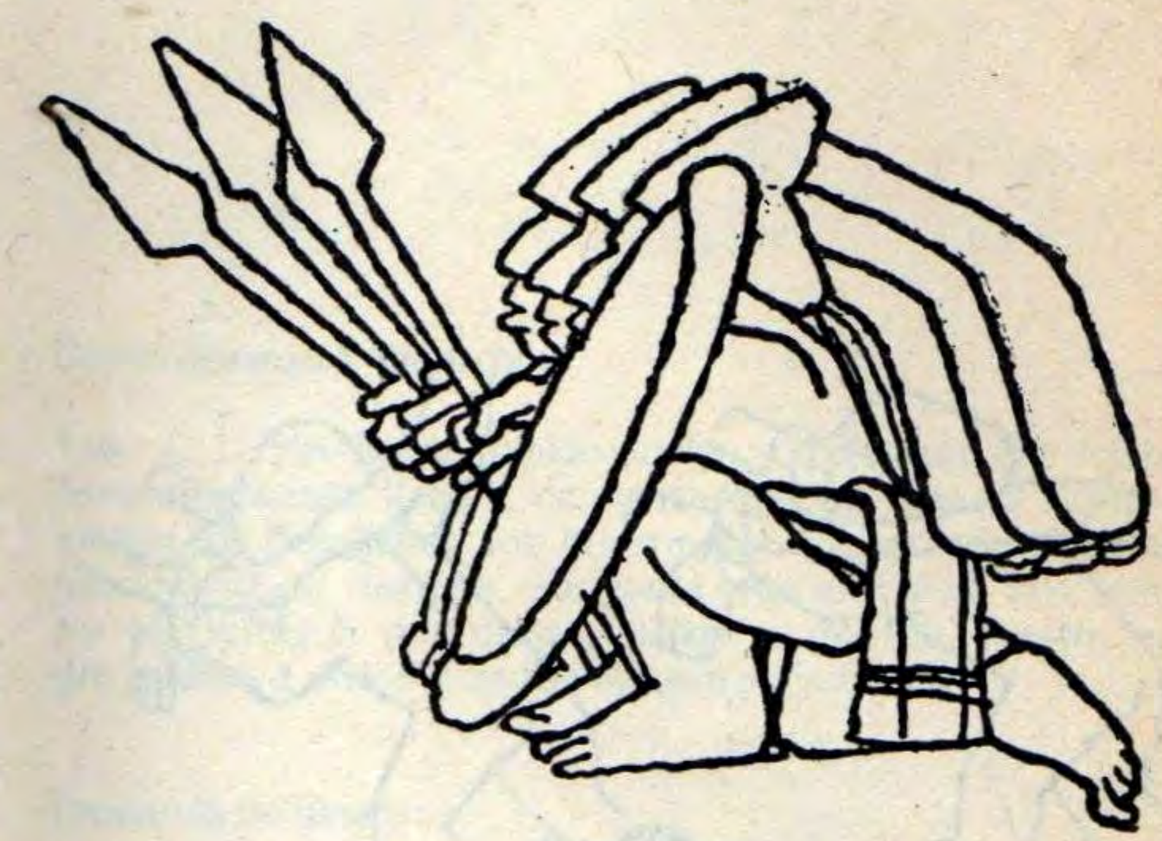
Cautiverio feliz (en Araucaria)
Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán
citado por Alejandro Lipchutz en "El problema racial en la Conquista de América y el Mestizaje", Editora Austral 1963, Santiago de Chile).

"Y como vieron los demás indios que habían matado los españoles a su capitán Toum, dijo que también ellos habían de morir y luego fueron los soldados españoles detrás de los indios y les dieron alcance y a todos los mataron sin que quedara ninguno. Eran tantos los indios que mataron, que se hizo un río de sangre, que viene a ser el Olintepeque; por eso le quedó el nombre de Quiquel (1), porque toda el agua venía hecha sangre y también el día se volvió colorado por la mucha sangre que hubo aquel día.

Luego, así que acabaron con la batalla de los indios, los españoles se volvieron a este pueblo de Quezaltenango a descansar y a comer".

(1) Sangre en quiché.

Fuente: Crónicas Indígenas de Guatemala
Edición, traducción y notas de Adrián Recinos.
Editorial Universitaria. Guatemala 1957.
(Títulos de la casa Ixquin-Nemaibi, Señora del Territorio de Otzoya)



Señores nuestros, muy estimados señores:

Habés padecido trabajos para llegar a esta tierra. Aquí ante vosotros, os contemplamos, nosotros gente ignorante. . . Y ahora, ¿qué es lo que diremos? ¿qué es lo que debemos dirigir a vuestros oídos? Somos tan sólo gente vulgar. . . Por medio del intérprete respondemos, devolvemos el aliento y la palabra del Señor del cerca y del junto (Tloque Nahuaque). Por razón de él nos arriesgamos, por esto nos metemos en peligro. . . Tal vez a nuestra perdición, tal vez a nuestra destrucción, es sólo a donde seremos llevados (Mas) ¿adónde debemos ir aún? Somos gente vulgar, somos perecedores, somos mortales, déjennos ya perecer, puesto que ya nuestros dioses han muerto.

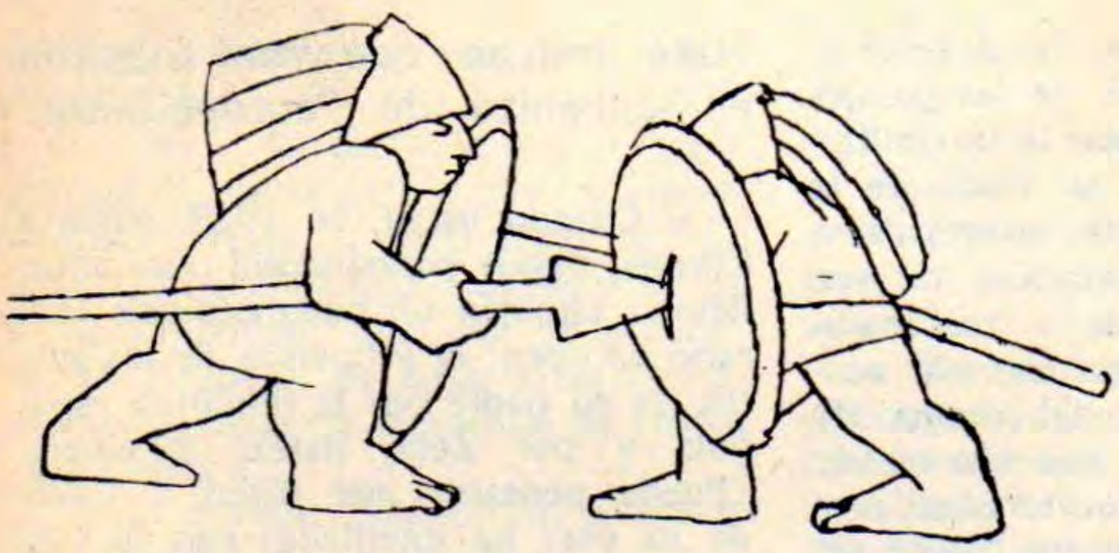
(...) Oid, señores nuestros, no hagáis algo a vuestro pueblo que le acarree la desgracia, que lo haga perecer. . . Tranquila y amistosamente considerad, señores nuestros, lo que es necesario. No podemos estar tranquilos y ciertamente no creemos aún, no lo tomamos por verdad, aun cuando os ofendamos. Aquí están los señores, los que gobiernan, los que llevan, tienen a su cargo el mundo entero. Es ya bastante que hayamos perdido, que se nos haya quitado, que se nos haya impedido nuestro gobierno. Si en el mismo lugar permanecemos, sólo seremos prisioneros. Haced con nosotros lo que queráis. Esto es todo lo que respondemos, lo que contestamos, a vuestro aliento, a vuestra palabra, ¡oh Señores Nuestros!

Fuente: Libro de los Coloquios en León-Portilla, 1966, pp. 130-133.

¿Qué andas haciendo, qué quieres hacer, quiérete hacer padre por ventura? ¿Esos padres, qué, son nuestros parientes o nacieron entre nosotros? Si yo viese que lo que mis padres y antepasados tuvieron conformaba con esta ley de Dios, por ventura la goardaría y la respetaría. Pues, hermanos, goardemos y tengamos lo que nuestros antepasados tuvieron e goardaron. . .

Y cada uno siga lo que quisiere, porque así lo dicen también los predicadores padres, y esto que los predicadores nos enseñan, oyámoslo y echémoslo atrás, y no curemos de ellos, y ninguno no ponga su corazón en esta ley de Dios ni ame a este Dios. ¿Qué certidumbre véis e halláis en esta ley? Yo no lo entiendo.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Fuente: Proceso criminal del Santo Oficio de la Inquisición y del fiscal en su nombre contra don Carlos, indio principal de Tezcuco. Secretario: Miguel López.
México, Secretaría de Relaciones Exteriores (Publicaciones del Archivo General de la Nación, 1)

"Pues así las cosas, mientras se está gozando de la fiesta, ya es el baile, ya es el canto, ya se enlaza un canto con otro, y los cantos son como un estruendo de olas, en ese preciso momento los hombres de Castilla toman la determinación de matar a la gente. Luego vienen hacia acá, todos vienen en armas de guerra.

Vienen a cerrar las salidas, los pasos, las entradas: la Entrada del Aguila, en el palacio menor; la del Acatliyacapán (Punta de la Caña), la de Tezcacoác (Serpiente de Espejos). Y luego que hubieron cerrado, en todas ellas se apostaron: ya nadie pudo salir.

Dispuestas así las cosas, inmediatamente entran al Patio Sagrado para matar a la gente. Van a pie, llevan a sus escudos de madera y algunos los llevan de metal y sus espadas.

Inmediatamente cercan a los que bailan, se lanzan al lugar de los atabales: dieron un tajo al que estaba tañendo: le cortaron ambos brazos: luego lo decapitaron: lejos fue a caer su cabeza cercenada.

Al momento todos acuchillan, alancean a la gente y les dan tajos, con las espadas los hiere. A algunos les acometieron por detrás, inmediatamente cayeron por tierra dispersas sus entrañas. A otros les desgarraron la cabeza, les rebanaron la cabeza, enteramente hecha trizas quedó su cabeza.

Pero a otros les dieron tajos en los hombros: hechos grietas, desgarrados quedaron sus cuerpos. A aquéllos hieren en los muslos, a éstos en las pantorrillas a los de más allá en pleno abdomen. Todas las entrañas cayeron por tierra y había algunos que aún en vano corrían: iban arrastrando los intestinos y parecían enredarse los pies en ellos. Anhelosos de ponerse a salvo, no hallaban a dónde dirigirse".

Fuente: Informantes de Sahagún.

(...) "Dispersados serán por el mundo las mujeres que cantan y los hombres que cantan y todos los que cantan. Canta el niño, canta el viejo, canta la vieja, canta el hombre joven, canta la mujer joven.

Cuando lleguen vuestros Hermanos Menores, cuando lleguen vuestros Hermanos Mayores, cambiarán entonces vuestros bragueros-ceñidores, cambiará vuestra ropa, cambiará el blanco del braguero-ceñidor, cambiarán los colores blancos de vuestras ropas los malditos extranjeros barbudos. En Ichcaansihó, Faz-del-nacimiento-del-cielo, se establecerán. Sus sacerdotes adoran a un Dios encarnado que será adorado por todos los confines del mundo cuando venga y extienda su poder sobre los huérfanos de madre, sobre los huérfanos de padre".

Primera Rueda Profética de un doblez de Katunes

¡Ay! ¡Entristezcámonos porque llegaron!

Del oriente vinieron cuando llegaron a esta tierra los barbudos, los mensajeros de la señal de la divinidad, los extranjeros de la tierra, los hombres rubicundos. . . (texto destruido). . . comienzo de la Flor de Mayo, Ay de Itza, Brujo-del-agua, que vienen, los cobardes blancos del cielo, los blancos hijos del cielo! El palo del blanco bajará, vendrá del cielo, por todas partes vendrá, al amanecer veréis la señal que la anuncia.

¡Ay! ¡Entristezcámonos porque vinieron, porque llegaron los grandes amontonadores de piedras, los grandes amontonadores de vigas para construir los falsos ilteeles de la tierra que estallan fuego al extremo de sus brazos, los embozados en sus sabanos, los de reatas para ahorcar a los Señores! Triste estará la palabra de Hunabku, Unica-deidad, para nosotros, cuando se extienda por toda la tierra la palabra del Dios de los Cielos.

(...) Este Dios Verdadero que viene del cielo sólo de pecado hablará, sólo de pecado será su enseñanza. Inhumanos serán sus soldados, crueles sus mastines bravos ¿cuál será el Ah Kin, Sacerdote-del-culto-solar, y el Bobat, Profeta que entienda lo que ha de ocurrir a los pueblos de Mayapan, Estandarte-venado y Chichen Itzá, Orillas de-los pozos-del-brujo-del-agua? ¡Ah de vosotros mis hermanos Menores, que en el 7 Ahau Katun tendréis exceso de dolor y exceso de miseria por el tributo mañana y pasado mañana daréis, esto es lo que viene, hijos míos. Preparaos a soportar la carga de la miseria que viene a vuestros pueblos porque este Katun que se asienta es Katun de Miseria, Katun de pleitos con el diablo, pleitos en el II Ahau.

Segunda rueda profética de un doblez de Katunes
II Amau

Fuente: El Libro de los Libros de Chilam Balam, traducción de sus textos paralelos por Alfredo Barrera Vazquez y Silvia Rendon. F.C.E. México 1963

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Homenaje a Alejo Carpentier

En su número 30 aparecido en Octubre de 1975, Crisis, **quizás la última revista cultural de difusión masiva en nuestro medio, publicaba un reportaje al gran escritor cubano Alejo Carpentier, realizado por Ernesto González Bermejo.**

Nuestra intención al reproducir extractos de ese reportaje es doble. Por una parte, remarcar la vigencia de la figura de Carpentier de cuya desaparición se cumplen dos años el próximo 24 de abril y por otra parte renovar el recuerdo de una publicación que marcó, en su momento, un hito dentro de la producción cultural en la Argentina. El criterio de selección de los pasajes es el que permite reflejar la teoría literaria de Carpentier y su visión de la realidad latinoamericana, expresada a través de una interpretación, tal vez discutible, como es la de lo "real maravilloso", que pese a no expresar acabadamente las raíces del drama de nuestro continente, ha sido una matriz generadora de excelente literatura, precursora, donde la escritura parece ser una continuación perfecta del paisaje barroco y exhuberante de nuestra América.

Fotos de Sara Facio y Alicia D'Amico



Ilustrado por Hermenegildo Sábat

Hace mucho que me colgaron el sanbenito de "europeizante"

– Cuando usted, en 1928, parte a Europa, donde permanecerá once años, llevaba también un buen equipaje literario europeo: la influencia de los gustos de su padre por la literatura española y por Zola, Balzac, Flaubert. ¿Puede pensarse que usted a través de su obra ha intentado, con su cosmos privado, rechazar la cultura de su cuna y de su formación, huir, de alguna manera de una especie de exceso de civilización?

– No he tratado de rechazar forma alguna de cultura. Hasta la edad de diecisiete años –si no tomamos en cuenta una estadía de ocho meses en París, en 1913– viví en el campo cubano, rodeado de campesinos. Los pocos estudios académicos que realicé, de modo desordenado y esporádico por razones de salud, ya que fui asmático hasta pasados los veinte años, se ajustaron a los métodos vigentes entonces en los colegios de La Habana que muy poco se diferenciaban de los que se aplicaban en los colegios españoles. No olvide que Cuba es república "independiente" sólo a partir de 1902.

Si bien es cierto que viví en París de 1928 a 1939, era yo ya un hombre de formación totalmente cubana. Hablaba francés, eso sí, porque mi padre me había enseñado el idioma, pero esto en nada había deformado mi visión de las cosas. Más aún: al hallarme a doce días de viaje de mi país –todavía no teníamos aviación transatlántica– fue cuando empecé a verlo mejor. Ciertas cosas cuya existencia no advertía, por tenerla demasiado cerca, empezaron a cobrar enormes relieves para mí cuando pude contemplarlas a distancia, con la suficiente perspectiva.

En artículos firmados con seudónimo que empecé a dar a la prensa francesa acerca de la tiranía de Machado, estaban en germen todos los elementos que yo habría de movilizar mucho más tarde al escribir "El Recurso del Método".

– Todo esto para que llegáramos, Carpentier, a una acusación que se le hace frecuentemente: que usted es un

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Océano: Extensión acuática que ocupa dos tercios del mundo, hecho para el hombre, que casualmente carece de branquias

escritor "europeo por vocación". ¿Qué responde?

— ¡Ay... lo de "europeo", "europeizante", ese sanbenito que me vienen colgando desde la publicación de "El Reino de este mundo"! incluso ciertos críticos nuestros que, por lo general, serían incapaces de pasar satisfactoriamente un examen elemental de Historia de América...

Todo porque tratando de expresar las realidades de un continente hacia el cual convergen, desde el siglo XVIII, las más diversas corrientes culturales, he querido mostrar el proceso de simbiosis que se opera en nuestras tierras.

Desde los años de la juventud de Rubén Darío hasta ahora, todos nuestros intelectuales se han jactado de conocer a fondo la literatura francesa. En mi niñez los oía hablar de Zola, de Anatole France, de Romain Rolland; después hablaron de Proust, después de Apollinaire, de Max Jacob, de Jean Cocteau. Después descubrieron el surrealismo. Ahora hablan de Roland Barthes, de Lévi-Strauss, de la revista **Tel Quel** y del estructuralismo... Me parece muy bien que sea así: prueba de curiosidad, inquietud, deseo de enterarse. Pero, ¿cómo, si tal es la realidad, voy a prohibir a mis personajes latinoamericanos que se comporten como mis contemporáneos lo hacen en la realidad?

La cultura francesa ha ejercido una enorme seducción sobre nosotros y no voy a ocultar lo que, en cualquier país nuestro, puede comprobarse. Lo cual no significa que nos dejemos encandilar ni maniatar. ¡Allá los débiles...!

Héctor Villalobos fue más brasileño que nadie, a pesar de conocer a fondo lo que hacían sus colegas de París o de Viena. ¿Hay que recordar que Diego Rivera y José Clemente Orozco se formaron en París y que César Vallejo maduró a orillas del Sena? ¿Y Ricardo Güiraldes: acaso no era bastante "afrancesado"?

Y más aún: ¿No escribió José Martí en francés algunos de sus más notables ensayos de crítica literaria y artística? Y fue, sin embargo, el hombre que más profundamente, más ecuménicamente sintió, en su siglo, **lo americano**. ¿Y Francisco de Miranda, y Simón Rodríguez, y Fray Servando Teresa de Mier que manejaban el francés como el español? ¡Y que se contaron, sin embargo, entre los hombres que mejor sirvieron la causa del **criollismo** latinoamericano!

— Por entonces, en sus trabajos crítico-periodísticos usted se refiere con frecuencia al "nativismo", al "criollismo" en la literatura latinoamericana de entonces. He leído versiones contradictorias sobre su posición; creo que ésta sería una buena oportunidad de que la aclarara.

— En los años que van de 1925 a 1950, aproximadamente, he sido un entusiasta y convencido defensor del "nativismo". Yo mismo escribí una novela "nativista" con mi **Ecué-Yambá-O**, publicada en Madrid de 1932 y que ahora me han "pirateado" de una manera escandalosa una editorial (¿editorial llaman a eso...?) argentina y otra, uruguaya.

El primer artículo que escribí en francés, en 1930, es un elogio de cuatro novelas que pueden tenerse por "nativistas": **Don Segundo Sombra, La Vorágine, Doña Bárbara** y **Las Lanzas Coloradas**, de Arturo Uslar Pietri. Tales novelas se me revelaron como pasos previos, necesarios, eficientes, para alcanzar a una definición de nuestras cosas y nuestra idiosincrasia. Pero a partir de los años 50 pensé que había llegado el momento de calar más hondo.

— Aunque ya anteriormente había escrito que el "nativismo" contenía algunos "errores imperdonables".

— En referencia, sobre todo, a los de mi novela **Ecué-Yambá-O**, donde había pasado al lado del **animismo** del negro de Cuba, sin advertir el enorme papel que ese **animismo** desempeñaba en su concepción del mundo. Y dije, con estas u otras palabras, que al describir un velorio aldeano no debíamos ocuparnos tanto de su aspecto folklórico, como empeñarnos en entender el concepto que de la muerte tenían los asistentes a tal velorio. Pasar de lo epidérmico a lo visceral; de lo exterior, a lo interno. Olvidarnos un poco del traje, para calar en la carne del hombre; apartarnos un tanto de lo pintoresco, para hallar lo esencial.

— Tomemos otro ejemplo que siempre aparece cuando se llega a este tema: "La Vorágine".

— Es evidente que en la admirable **Vorágine**, un libro clásico por excelencia, José Eustaquio Rivera esboza —pero esboza, solamente— los perfiles del "machismo" latinoamericano, sin erigir el personaje de Arturo Cova, sin embargo, a la categoría de arquetipo. Se queda en la epidermis de lo que pudo ser un personaje gigantesco.

Aunque también es cierto que el



Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

autor se impuso el propósito deliberado de otorgar el papel capital, protagónico, al paisaje. Pero, en fin, hecha la obra maestra, totalmente lograda en un sentido, nos toca a nosotros, los que después de los años 40 venimos a cobrar conciencia de nosotros mismos, la tarea de bucear en profundidad, tratando de hallar nuestra imagen verdadera, nuestro **sum qui sum** en función de las contingencias que son nuestras, y que en nada se parecen, por lo general, a las que podríamos observar en otras partes.

– Ya algunos años antes de su partida a Francia se despierta en usted –y queda registrado en sus trabajos periodísticos– un intenso interés por la vertiente africana de la cultura caribeña. ¿Por qué?, ¿cómo se vincula ese interés con el que usted tenía por otros planos de la realidad cubana, el político, por ejemplo?

– Cuando llego al periodismo y la literatura, hacia el año 1923, la cultura negra del Caribe era despreciada por todas nuestras burguesías. De Don Fernando Ortiz, iniciador de lo que entonces hubo de llamarse "estudios afrocubanos" decían las gentes del "Yacht Club" y del "Tennis Club" de La Habana: "Parece mentira que un hombre de tanto talento pierda su tiempo estudiando semejantes cosas...". Los hombres de mi generación: Nicolás Guillén, Amadeo Roldán, el compositor Alejandro García Caturla, descubrieron de pronto, la maravillosa aportación del negro a la cultura cubana.

No solamente nos dimos a estudiarlas con pasión sino que, al hacerlo, lanzábamos una suerte de desafío a la burguesía cubana. Y, sin esto, no hubiese habido una auténtica nacionalidad cubana. Esto lo afirmó ya muy claramente José Martí, en el siglo pasado, sin referirse solamente a Cuba, sino a todos los países del continente donde podía subsistir un prejuicio racial, contra el indio o contra el negro.

El surrealismo "me encendió la chispa"

– Finalmente usted, perseguido político, se evade de La Habana hacia Europa. Es sabido que lo hace con el pasaporte del surrealista Robert Desnos. Al llegar a París conoce a Breton y creo que llega a colaborar con "La Révolution Surréaliste". Pero a lo importante: ¿qué influencia tiene el surrealismo en la definición de su método literario y de su objetivo estético?

– Breton, en efecto, me invitó a colaborar en **"La Révolution Surréaliste"** pero, en el acto, me sentí ajeno al ámbito restringido en que se movía Breton hacia el año 1928. A fuerza de oficiar de Presidente de un Comité de Salud Pública de las Ideas, se estaba quedando solo. Lanzaba anatemas e interdictos. Pretendía intervenir, incluso, en la vida sentimental de sus amigos. Por lo mismo no mandé texto alguno a **"La Révolution Surréaliste"** y colaboré, en cambio, en las revistas "Bifur" y "Documents", que dirigían los disidentes Ribemont-Dessaignes y Georges Bataille. Así fue como entré a formar parte del grupo de "Les Deux Magots", que estaba formado por Antonin Artaud, Michel Leiris, Roger Vitrac, Robert Desnos, Jacques Prévert, Georges Bataille, Raymond Queneau, André Masson, Joan Miró y otros, sin hablar de Luis Buñuel que a menudo se asomaba por ahí...

Pero, aunque **disidente** sin serlo de verdad –pues nunca formé parte activamente de grupos franceses– habría de tener, en el futuro, excelentes relaciones con Paul Eluard, Benjamín Péret, a quien encontré en México, años más tarde.

La verdad es que mi experiencia surrealista me fue muy útil. Como diríamos en buen cubano popular, "me encendió la chispa". Vi cómo mucha gente andaba buscando lo maravilloso en lo cotidiano, **fabricándolo** –¡cuidado!– **cuando no lo encontraban** (aquello de la historia del encuentro fortuito de la máquina de coser y el paraguas en la mesa de disecciones), entanto que nosotros teníamos lo fortuito, lo insospechado, lo insólito, lo maravilloso latinoamericano, en estado bruto, al alcance de la mano, listo a ser usado en arte, en literatura, como un **ready-made** de Duchamp...

Mi paso por el surrealismo me volvió más latinoamericano que nunca. Lo que buscaban **ellos, lo teníamos nosotros** (es el eterno: **aquí, allá** de mis novelas...). En París había que exprimir, ordeñar trabajosamente la realidad para sacar la materia maravillosa; allá, lo maravilloso estaba a la vuelta de cada esquina. Y eso lo vería Breton, muchísimos años más tarde cuando, pisando nuestro suelo por primera vez, exclamó: **"México, tierra electa del surrealismo"**. Pero tan poco preparado estaba para recibir la violencia surrealista de nuestro mundo que, pocos años después, siendo invitado de Pierre Mabille en Haití, al asistir a una ceremonia **vodú** (donde –puedo asegurarlo– no se jugaba con lo maravilloso), puesto en contacto con lo maravilloso activo, presente, vigente; de mujeres que hacían corbatas, collares, con hierros calentados al rojo, sin sentir mayor dolor ni desasosiego, el Gran Pontífice del Surrealismo, estuvo a punto de desmayarse de espanto: **"C'est horrible** –exclamaba– **C'est horrible!"**

– Aquí interesaría saber cómo desde París, usted mantiene, amplía, documenta, su interés por América Latina.

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Es el mismo conocimiento del surrealismo que me proyecta hacia América. Veo que conozco muy mal a nuestros clásicos verdaderos; que conozco un tanto la historia de Cuba y de México pero muy mal la de otros países del continente. Y trato de leer, por lo tanto, lo que no he leído. Me doy cuenta, de pronto, que leer a Bernal Díaz del Castillo es mucho más importante, para mí, que leer **El Tratado del Estilo**, de Aragon; me doy cuenta de que mayores maravillas encuentro en la historia de la busca de El Dorado, ¡que se prolongó hasta comienzos de este siglo!, que en leer cualquier literatura de ficción. Y mirando hacia España veo que un conspirador nuestro como Fray Servando Teresa de Mier es mucho más interesante, como conspirador, que el Aviraneta de Pío Baroja. Y leo. Consigo libros. Durante cerca de diez años no leeré sino libros relacionados con nuestra América.

Lo maravilloso, bello u horrible, es lo insólito

– Desde su Prólogo de "El Reino de Este Mundo" se ha hablado tanto (bien y equivocadamente) de lo "real maravilloso" que creo, no sería redundante que usted lo redefiniera hoy.

– Hay un malentendido muy corriente en lo que se refiere al significado de la palabra "maravilloso". Usada unilateralmente se nos ha vuelto un sinónimo de "bello", "bellísimo", "digno de admiración", etc. Y esto nos ha hecho olvidar que lo maravilloso es, en realidad, lo insólito, lo singular, lo inhabitual, bello o feo, hermoso o terrible, jubiloso o lúgubre, dondequiera que le halle.

El hada Melusina, pese a su nombre muy poético, era un abominable monstruo con cabeza de mujer y cuerpo de serpiente, lo mismo que el hada Carabosse –desdentada y maléfica– de "La Bella Durmiente". Los cuentos de Perrault, maravillosos todos, están llenos de escenas sangrientas y horribles. La **Historia del doctor Fausto**, anónima, de 1587, nos muestra unos brujos que se cortan las cabezas para mandarlas a la barbería y se las vuelven a colocar en su sitio una vez rasuradas y peinadas. También los **Cantos de Maldoror**, de Lautréamont que no se caracterizan, ciertamente, por lo amables.

Maravillosa, asimismo, es la selva de **La Vorágine**, que devora a los hombres que en ella penetran.

Al hablar de lo "**real maravilloso**" americano, devuelvo a la palabra "**maravilloso**" su cabal sentido de **insólito**. Y no puede negarse que nuestra historia toda se caracteriza, desde sus inicios, por lo **insólito** de sus contingencias y peripecias.

El barroco es estilo nuestro por excelencia

– Veamos otro de sus pilares: el barroco. Usted ha afirmado muchas veces que el barroco (o barroquismo) es inseparable del arte y la literatura de América Latina. ¿En qué funda esa afirmación? No deja de ser controvertida.

– Sí, recientemente, un gran novelista argentino me escandalizó, literalmente, al afirmar que "lo barroco era siempre indicio de decadencia", producto de decadencia. ¡Increíble error! Lo barroco suele manifestarse, por lo contrario, en las épocas de mayor florecimiento y vigor intelectual. Y no hay por qué argumentar ese hecho. Basta con citar a esos Príncipes de lo Barroco que fueron Rabelais, Quevedo, Góngora, Calderón, el Bernini, Juan Sebastián Bach (en los "Conciertos de Brandemburgo" muy especialmente) y dándose un salto adelante, Lautréamont y casi todos los surrealistas.

América Latina, que jamás conoció el románico y el gótico, era barroca mucho antes de la Conquista: todo el arte maya, el arte mixteca o el Templo de Mitla –ejemplo perfecto– son expresión del espíritu barroco. Y después de la Conquista fue nuestro continente donde más plenamente, más espléndidamente, se desarrolló un barroquismo que, superando el de España, nos pertenece por entero. ¡El estilo barroco es estilo nuestro por excelencia!

Pero con el barroco ocurre lo mismo que veníamos hablando sobre lo "**maravilloso**": un uso vicioso de la palabra ha deformado, con el tiempo, su verdadero contenido. Se ha llegado a pensar que el barroco sólo debe verse como un fruto más o menos amanerado de las artes de los siglos XVII y XVIII. Y no es así. Estoy de acuerdo con Eugenio d'Ors cuando dice que existe una **Idea barroca** que reaparece a lo largo de los siglos, como existe una **idea imperial** que se encarna igualmente en Alejandro, Carlomagno o Napoleón. Y, añadiría yo, como existe una **idea revolucionaria** que se manifiesta en la Toma de la Bastilla, el cuadro de las barricadas de Delacroix, la Revolución del '48, la Comuna de París o la Toma del Palacio de Invierno, en Rusia, en octubre del '17.

Tanto se manifiesta lo barroco en la escultura erótica hindú, como en la Catedral de San Basilio de Moscú, la **Santa Teresa** de Bernini, el final del **Sueño de una noche de verano** de Shakespeare, el **Criticón** de Gracián, cien iglesias de México, el Ulises de

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Joyce, todo Proust, la música de Stockhausen.

La poesía nahuatl es barroca; el "Popol-Vuh" es apoteosis de lo barroco...

—... **¿y modernamente?**

—... modernamente, la selva de **La Vorágine** es barroca, como barroca es la magnífica prosa de **Yo, el Supremo**, de Roa Bastos.

En esto interviene, acaso, no lo niego, una cuestión de ecología, de paisaje. El Caribe es barroco hasta en el andar de sus mulatas, que caminan bailando. **Don Segundo Sombra**, en cambio, no es novela barroca. Acaso porque es novela de pampa, llanura, horizontes... Pero debemos reconocer que el desarrollo hermosamente lineal de **Don Segundo** es excepcional en América Latina. Porque de diez novelistas nuestros, contemporáneos, que consideremos: ocho, por lo menos, son barrocos por el estilo o por la presencia, en el relato de lo que yo llamaría: "focos proliferantes"; es decir: elementos que se integran en un conjunto con cierta vida propia y contribuyen a su desarrollo global por una cierta "explosión de formas" que parten de un núcleo central para abrirse hacia el infinito de una naturaleza que el hombre nuestro no ha domado aún y que aún conserva enormes secretos. Hoy la prensa francesa me entera de que acaba de descubrirse en el Perú una ciudad incaica, desconocida, acaso tan importante como Machu-Picchu...

— Creo que este concepto de la idea revolucionaria, **ese rebrotar contínuo de la** idea revolucionaria **a través de la historia que usted mencionaba, ahora nos lleva directamente al centro de** "El Siglo de las Luces". **Usted ha dicho alguna vez que "los hombres pueden flaquear pero las ideas siguen su camino y encuentran al fin su aplicación".**

— Encabecé **El Siglo de las Luces** con una cita del **Zohar**: "Las ideas no caen en el vacío". Ahí está dicho todo. Los hombres pueden flaquear, caer, sucumbir, traicionar, incluso, lo que amaron un día. Pero las ideas "no caen en el vacío". La Revolución Francesa fue aplastada, desintegrada, desvirtuada, desembocando en el reinado de una burguesía feroz. Y sin embargo la **idea revolucionaria** —novísima en 1789— siguió imperturbablemente su camino a través de todo el siglo pasado, hasta desembocar en las revoluciones del siglo presente. Muchos conceptos iniciales fueron remozados, ciertamente, y no podía ser de otro modo. Pero la **idea revolucionaria** seguía y sigue vigente. Un nuevo comportamiento histórico había nacido con ella.

La historia es presente en América

— Desearía que nos detuviéramos un poco en lo que puede ser su sentido de la Historia, Carpentier: la vigencia de lo histórico; "el hombre —ha dicho usted— es a veces el mismo en diferentes edades y situarlo en el pasado puede ser también situarlo en el presente".

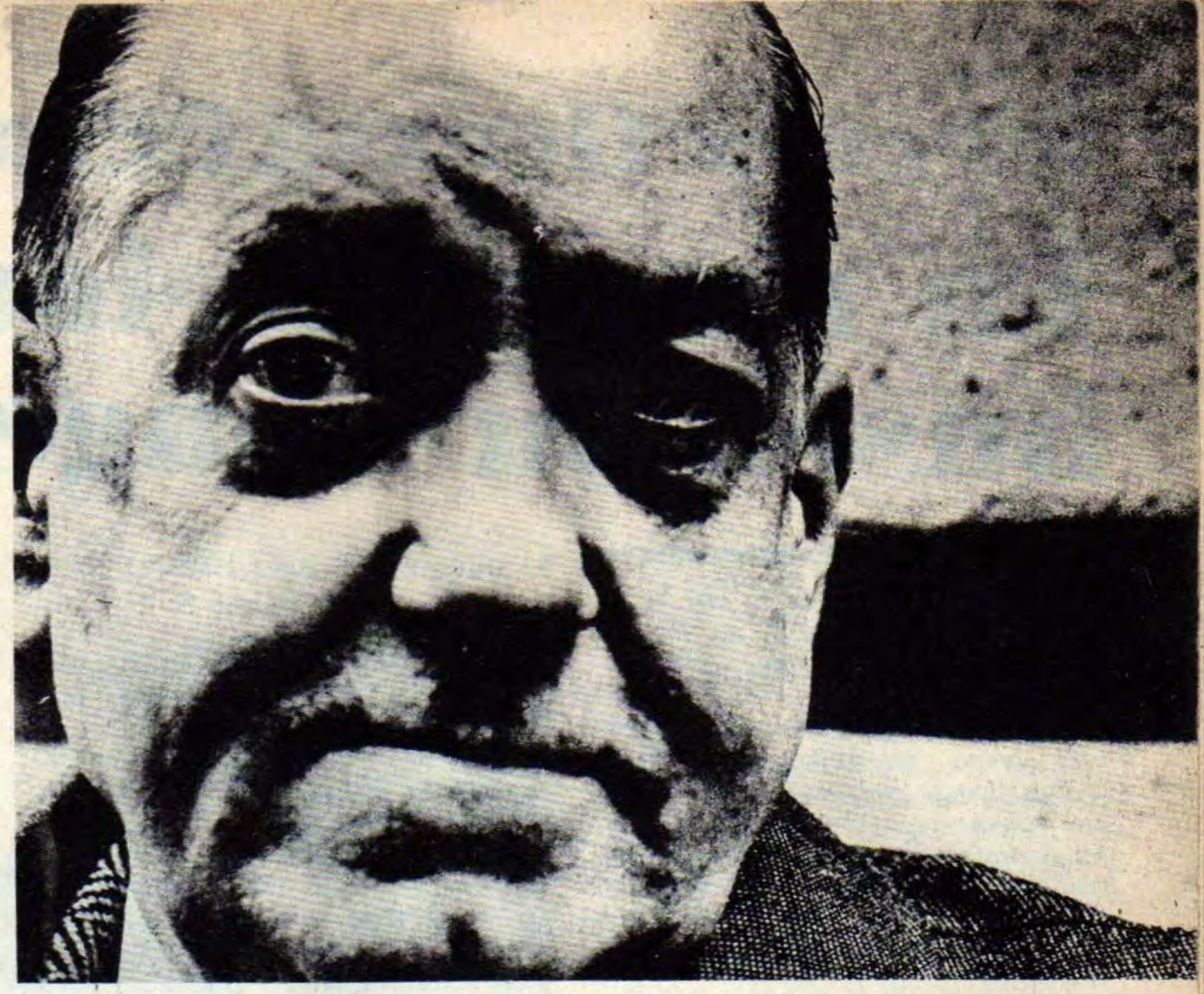
— Para mí, la Historia —el ayer— es algo tan vivo, tan presente, como lo que me circunda en la hora actual. Y más en un continente como el nuestro donde un hombre de 1975 convive con hombres que siguen viviendo como se vivía hace un siglo, o dos, o tres, o cincuenta. Los ritmos de vida de ciertas ciudades provincianas nuestras —en los Andes, por ejemplo— corresponden a los ritmos del siglo pasado, a pesar de la radio y la televisión. En mis andanzas por América he visto poblaciones retiradas donde no había luz eléctrica ni se recibían periódicos. En la selva amazónica, conviví con hombres del Neolítico. Dictadores de ayer, como Juan Vicente Gómez, Gerardo Machado o Estrada Cabrera, perviven hoy en individuos que se llaman Banzer, Stroessner o Pinochet.

De ahí mi costumbre, en mis relatos y novelas, de barajar, trastocar, trastornar las cronologías. Mi cuento "Semejante a la noche" es una buena muestra de ello. En el comienzo de **El Siglo de las Luces** mis personajes se comportan absolutamente como si vivieran en 1930. Hablan de lo mismo que interesaba a mis contemporáneos. Aman un arte —Hoggart, Monsú, Desiderio— muy semejante al arte surrealista. Habiendo leído, evidentemente, a Fontenelle, creen en la posibilidad de mundos habitados, extraterrestres, como el que habría de mostrarnos el H. G. Wells de **La Guerra de los Mundos**. Y sólo se advierte, pasadas las primeras cien páginas, que la acción transcurre en días de la Revolución Francesa, revolución que apasionaba a los jóvenes de la América criolla, del mismo modo que la Revolusión Soviética apasionaba, en los años '20, a un Rubén Martínez Villena.

— Usted habla muy frecuentemente de la necesidad que tenemos de "conocer nuestra historia". ¿Cree que la desconocemos tanto?

— Creo que ahí está, precisamente, el mal de una intromisión demasiado poderosa de lo europeo en nuestra cultura. Como le dije antes, el deseo de "estar al día", de "saber lo que se hace" en París o en Londres o en otras partes, es encomiable por el fecundo afán informativo que viene a ilustrar. Pero, en eso, hemos llegado al absurdo. Borges, a quien tengo por uno de los cuentistas más grandes de todos los tiempos, escribe, un día, un **Manual de Zoología**

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar



Fantástica pero, hombre del "cono sur", parece desconocer lo que ha ocurrido más arriba del Uruguay en un continente donde, sin embargo, tiene infinitos lectores.

Resultado: en su "Manual" aparecen todos los animales fantásticos y seres monstruosos que han imaginado los hombres... menos los de la América conquistada por los españoles. Así se habla de todo menos de la **Arpia Americana** que aparece en el Romancero General; de los **Perrillos Carbunclos** con gemas entre los ojos, vistos por los buscadores de El Dorado; de **Osain-de-un-solo-pie**, engendrador de ciclones por obra de su rotación sobre sí mismo, mucho más interesantes, para nosotros —y más **nuestros**— que otros seres fabulosos descritos por Borges.

Y así siempre... Hace años asistía yo a un concierto sinfónico consagrado a obras latinoamericanas, en compañía del Rector de una gran Universidad de nuestro continente: hombre culto, humanista de categoría mayor, dueño de varias disciplinas académicas. Tocábase una partitura del compositor José Antonio Calcagno, titulada —era obertura de un ballet— "Miranda en Rusia". Al terminarse la ejecución de la obra, me dijo el Rector: "muy linda la música pero lo que no entiendo es el título...". Es decir, que el buen Rector había leído veinte veces **La Tempestad** de Shakespeare y desconocía, sencillamente, la existencia de Francisco de Miranda, el venezolano, General de la Revolución Francesa, cuyo nombre está inscripto en el Arco de Triunfo de París, cuyo retrato se ostenta en Versailles y que fue nada menos que el precursor de todas nuestras independencias... sin que olvidemos el hecho, bastante amable, de que fue amigo de Potemkin y amante de Catalina de Rusia.

— Personaje tan o más extraordinario que muchos que aparecen en la historia de Europa.

— Precisamente... más me interesa Sor Juana Inés de la Cruz, que Jeanna Guyón. Más me interesa Miranda —mucho más vasto en sus ansias, en su portentosa trayectoria— que muchos contemporáneos suyos del viejo continente. Más me interesa el pensamiento americanista de José Martí que el ya rebasado "cientificismo" de Ernesto Renán que tantos adeptos tuvo en América. "El Porvenir de la Ciencia", de Renán, se ha quedado atrás, mientras que los escritos de José Martí sobre nuestro mundo cobran una vigencia cada vez mayor.

Pero, por si pareciera que estoy viviendo los problemas en forma harto subjetiva, yo le llamaría la atención sobre un hecho elocuente: por sus obras, por el carácter y el estilo de sus obras, se deduce que todos los grandes novelistas de América Latina, en estos días, piensan como yo. De ahí que sus libros han adquirido un carácter de universalidad desconocido en el pasado, por los relatos de carácter "nativista".

He tratado de desempeñar mi oficio de hombre

— Una breve referencia a "El recurso del Método"; usted siempre ha dicho que es "absolutamente incapaz de inventar una historia"; el "Primer Magistrado" de "El Recurso" es un montaje que parte de...

—... ¿para qué inventar personajes, en América Latina, si los arquetipos más interesantes están al alcance de nuestras manos? Y siendo el Dictador, desgraciadamente, un personaje característico de nuestro continente, me bastaba con fundir cuatro o cinco en uno solo para obtener ese monstruo híbrido que se ha llamado justamente, a lo largo del siglo pasado y del presente: "el tirano ilustrado". Con un tanto de Porfirio Díaz, algo de Guzmán Blanco, de Trujillo, de Estrada Cabrera, y mucho de Gerardo Machado, obtuve el **Primer Magistrado**...

— Influido por la picaresca española, según declaró alguna vez.

— Es que el Dictador Latinoamericano, sea civil, sea militar, es una ampliación, en talla heroica, del pícaro de la Picaresca Española. Lo característico del pícaro del Siglo de Oro español está en que nunca sabe el oficio que habrá de desempeñar mañana. Y si observamos las vidas de nuestros siniestros dictadores, veremos que, por lo general, eran sujetos que nada predestinaba al ejercicio del poder. Repentinamente encumbrados por un cuartelazo o por una situación conflictiva, se ven subidos a un Palacio Presidencial cualquiera, sin la menor idea de lo que van a hacer, ni especial capacidad para asumir sus nuevas responsabilidades. De ahí que casi siempre gobiernen con la fusta, el machete o la pistola, manteniéndose a base de concesiones a los peores intereses nacionales o foráneos.

— Finalmente, Carpentier, ¿cómo se siente —mirando hacia atrás y hacia adelante— en este verano de París en el año de mil novecientos setenta y cinco, después de haber doblado lo que usted mismo ha llamado "el temible cabo de los setenta años en el reino de este mundo"?

— Una frase de Montaigne siempre me ha impresionado por su sencilla belleza: "No hay mejor destino para el hombre que el de desempeñar cabalmente su oficio de Hombre". Ese **oficio de hombre** he tratado de desempeñarlo lo mejor posible.

París, agosto de 1975

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Werner Herzog (2º parte)

La marginación busca su imagen

Werner Herzog surge como una de las figuras más interesantes de lo que se conoce como el "nuevo cine alemán", tanto por las innovaciones formales que introduce como por la manera como desarrolla su temática.

Participante del pesimismo positivo que caracteriza a buena parte de la intelectualidad alemana de posguerra, su visión de la realidad es una visión marginal, hasta cierto punto ingenua y caótica, pero no por eso menos desmitificadora.

En la primera parte de este artículo publicado en el N° 1 de "Brecha", se intentó una aproximación a las características de su estilo fílmico y un análisis de tres de sus películas.

En esta segunda parte se analizan cuatro películas estrenadas comercialmente en la Argentina: "El enigma de Kaspar Hauser", "Aguirre la ira de Dios", "Nosferatu" y "Woyczeck", intentando así un primer acercamiento a un cineasta en continua elaboración de la realidad y de las posibilidades de plasmarla cinematográficamente.

El enigma de Kaspar Hauser: La revelación de Bruno S.

El período "Bruno S." abarca dos filmes en la obra de Herzog, pero probablemente no esté agotado.

Bruno S. es un marginal que se gana la vida por las calles de Berlín tocando el acordeón y cantando. Herzog lo descubre en un programa de televisión y realiza con él dos filmes que configuran una aproximación a la personalidad de Bruno, a su relación con el mundo y a las reacciones que su presencia provoca, en los cuales pueden encontrarse también elementos autobiográficos.

Uno de esos filmes es el que va a llevar a Herzog al conocimiento del público internacional con su premio en Cannes y que probablemente sea hasta la fecha su obra maestra: "El enigma de Kaspar Hauser".

Kaspar Hauser es un personaje que surge en esa tierra de nadie donde conviven la historia y la leyenda; aparece a los 20 años aproximadamente en un pueblito alemán conociendo apenas dos o tres palabras y una frase en la que dice que su padre pertenecía a la caballería, pero evidentemente repitiéndolo todo de memoria y sin tener noción del significado de lo que decía.

A raíz del origen de Kaspar Hauser se elaboraron las teorías más disparatadas desde que podía haber sido un hijo bastardo de Napoleón a que fuera nativo de algún otro planeta de esta o de otra remota galaxia, y en general todos los estudios sobre el tema se han dedicado a desechar unas en beneficio de otra. (A tal efecto remito al lector al afiche publicitario de la película, que resulta un compendio exhaustivo de estas elucubraciones y que pretendía vender el film como una variante intelectual del triángulo de las Bermudas).

Herzog directamente elude la polémica y dedica su film a analizar el choque entre la visión ingenua e ineducada de un hombre que es insertado violentamente (y digo violentamente por el esfuerzo que significa la adaptación y el aprendizaje) en el marco de una sociedad organizada y la concepción del mundo profundamente racionalista, aún pre-positivista, que caracteriza al mundo alemán de la primera mitad del siglo XIX.

En la concepción del mundo que va generando Kaspar se mezclan formas del animismo primitivo con el rechazo de formas elaboradas del ritual social y un modo de pensar que se opone a los moldes de la lógica formal y se encamina dentro de los canales más amplios de la creación artística (música, literatura) como cauces más apropiados para expresar su peculiar mundo interior.

Asimismo el aprendizaje y desarrollo de un lenguaje y su escritura le permiten exponer ese mundo interior a través de un cuento llamativamente inconcluso que sucede en un paisaje muy caro a Herzog: el desierto.

El film, en lo que hace a su estructura narrativa está perfectamente dividido en tres partes que analizaremos a continuación, pero que no corresponden al esquema clásico de presentación, nudo y desenlace. Si bien, como habíamos dicho anteriormente el cine de Herzog es hasta cierto punto clásico, este criterio no puede aplicarse a su narración.

No existe lo que podríamos llamar "suspenso" pues, si bien no hay saltos temporales el relato se construye con



Werner Herzog

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Pleito: Máquina en la que se entra en forma de cerdo, y se sale en forma de salchicha

El enigma de Kaspar Hauser



fragmentos lo que permite dar relevancia a cada uno de los aspectos narrados.

La primera parte se inicia con el encierro de Kaspar en un sótano. Su única relación con el mundo es un caballo de madera que cumple el papel de referente material con el mundo exterior con el cual juega. Vive en estado prácticamente animal, vestido con harapos y sucio, no conoce la posición erecta. De este encierro es sacado por un personaje del que se desconoce su identidad, y que finalmente será su asesino, y llevado hasta un pueblo cercano donde lo abandona. Es allí donde va a desarrollarse la historia. En ese trayecto Kaspar aprenderá a caminar y a balbucear sus primeras palabras. Intercalados con estas imágenes aparecen flashes con recuerdos difusos y ensoñaciones de Kaspar.

Toda esta primera escena está desarrollada con un espléndido tratamiento visual y con utilización de distintas tonalidades de color que van del claros-curo al lavado. En cuanto a la construcción interna de las imágenes hay un gran estatismo y escasos cortes, como si participara de alguna manera de las dificultades de Kaspar.

La segunda parte abarca el período de adaptación de la ciudad a la presencia de Kaspar que, si bien en esta etapa no es cuestionadora, sí es bastante perturbadora. Es alojado-encerrado en la cárcel y cuidado por la familia del carcelero, y son sus hijos los que le enseñan a hablar y con quienes mantiene una forma natural de relación. De la misma manera es objeto de burla y de escarnio por parte de muchachones del pueblo y de oficiales del ejército. Para que provea a su sustento es enviado a un circo y presentado como fenómeno. A esta escena ya nos hemos referido en la 1a. parte del artículo. De allí Kaspar intenta escapar pero es alcanzado por sus perseguidores de manos de quienes lo rescata el profesor Daumer (Walter Langedast) quien se hará cargo de su educación.

A partir de ese hecho da comienzo la tercera y última etapa del film que finaliza con la muerte de Kaspar y su posterior autopsia.

Kaspar, en el proceso de su educación, se enfrenta a distintos personajes que si bien no representan un espectro exhaustivo de las ideas de la época, no escapan de lo medular; la religión, la filosofía, el arte, las mujeres, el sexo; y sus respuestas ante éstos demuestran que su comprensión del mundo no es opuesta a la que le proponen sino que parte de un código de interpretación absolutamente diferente.

Hay una lucha interior en Kaspar por acercarse a admitir ese mundo que les es propuesto pero le es imposible asimilarse. Por eso muere, es asesinado, expulsado de la vida, no consigue cumplir su ciclo natural en una sociedad donde su naturaleza es considerada como antinatural. Acepta la muerte con total indiferencia, sin desesperación en vano intento de transmitir ese cuento que no pudo concluir, que es en definitiva un significado abierto.

Todo este proceso de Kaspar es asimilable a la vida de Bruno S., las dificultades en el habla, la lentitud y la pronunciación forzada, son dificultades reales de Bruno al abandonar el dialecto en favor de un lenguaje más clásico y muchas de las miradas asombradas y gestos de dolor de Kaspar corresponden al mundo que se está agitando en el interior de Bruno ante la experiencia que significa representarse, en el mundo de lo imaginario, a sí mismo.

En el final del film, ya inerme en una mesa de mármol, ya un cuerpo sin defensa, el racionalismo intenta explicar el enigma de Kaspar a través del experimento, tiene un cerebro anormal. Y Kaspar pasa a ser un protocolo, el más hermoso protocolo según palabras del burócrata. Encarpetado y olvidado para que Herzog lo desempolve y lo convierta en una estupenda película.

De la misma manera que sacó a Bruno S. de un estudio de televisión y lo convirtió en un personaje que dotó de un sentido distinto, más profundo e inquietante a dos de sus filmes, y que por otra parte, aunque no se pueda afirmar de manera cierta, habrá indicado

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

a Bruno un camino y una experiencia de la que no querrá apartarse.

Aguirre, la ira de Dios: la locura de la conquista o la conquista de la locura

Lope de Aguirre figura principal del film no pertenece al terreno de la ficción sino que ha tenido existencia real, lo que pertenece al reino de la ficción son una serie de datos con los que Herzog construye su narración y que han sido deliberadamente falseados.

Y digo deliberadamente falseados porque considero inaceptable la confusión y la ignorancia sobre un tema que si bien es soslayado en todas las historiografías escolares, es profundamente conocido por los estudiosos de la historia de la conquista de América e incluso aparecen como temas literarios en obras como Tirano Banderas de Ramón Valle-Inclán o El Camino de El Dorado de Arturo Uslar-Petri.

Son esos datos fundamentalmente dos:

a) Existe un solo diario de la travesía de Lope de Aguirre a través del Amazonas, y pertenece a un soldado de la expedición: Francisco Vázquez (Vázquez, Francisco. Jornada de Omagua y Dorado, Historia de Lope de Aguirre, sus crímenes y locuras). Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1945).

El sacerdote Carbajal que aparece citado en el film como autor del diario de la travesía en realidad lo escribió como acompañante de la expedición de Francisco de Orellana, que fue el primero en recorrer el Amazonas desde su fuente hasta su desembocadura.

Por otra parte sería desechable la teoría de una simbiosis de los personajes de Lope de Aguirre y Orellana uniéndolos en el personaje de Carbajal, pues el viaje de este último no participa de ninguna manera, según se desprende del citado diario, del clima del periplo de Aguirre.

b) El final de la travesía de Lope de Aguirre no tiene lugar en medio de la selva amazónica, como indica la película, sino que éste consigue llegar hasta la isla Margarita en la desembocadura del río, donde se enfrenta a las fuerzas del rey y es derrotado y muerto.

Por otra parte, sí son ciertos otros datos como la coronación de Pedro de Orsúa así como también la rebelión de Lope de Aguirre contra la Corona Española.

No se puede aducir por lo tanto una falta de documentación adecuada salvo en el caso, y con reservas, del diario del cura Carbajal.

Los móviles del falseamiento premeditado de la realidad histórica, aún discutible como método, forman parte de la libertad del artista, y en este caso es arduo poder desentrañar los objetivos que persiguió Herzog con ésto. Es preciso, por lo tanto, abandonar el estrecho campo de la comparación de datos entre obra e historia y tratar de extraer conclusiones de una y otra que nos permiten trasponer el fácil umbral de poner excusas como el desconocimiento o surrealista capricho infundado.

Y quizás en el conflicto central del film podamos encontrar una respuesta adecuada.

La verdadera historia plantea un conflicto dentro de los intereses del sector conquistador, donde el papel que juega América es el de un vago y enorme telón de fondo. Se enfrentan por un lado el individualismo de Lope de Aguirre con la monarquía, el espíritu burgués contra el estado feudal. Pero este conflicto, si bien está presente en el film, está oscurecido por el nudo central sobre el que está estructurado; América contra la conquista, un mundo que se resiste a ser invadido por personajes extraños a su historia. Por lo que se deduciría que el falseamiento de la realidad histórica obedece a un objetivo de modificar los centros de interés. Haber finalizado la película con la muerte de Lope de Aguirre en la isla Margarita hubiera significado dimensionar a ese gran ausente desplazado del centro de la escena: la Corona Española. Superado este enfrentamiento por el simple trámite de la eliminación, el nudo temático fundamental resulta ser la lucha de los conquistadores por dominar a un continente que lucha con todas las armas, naturales y humanas, por no ser sojuzgado.

Los conquistadores no son seres aptos para la exhuberancia de la naturaleza americana. Esto parecen decirnos las largas tomas en las que los españoles, bajo un calor agobiante y

CINE BOLETIN

CONTENIDO

El cine y su proyección
Entrevista:
Torre Nilsson en 1973
El libro:
"El Film" - Béla Bàlázs
La película:
Fiebre Amarilla
Villa Gesell en marcha
Informe sobre Chile

Apareció el N° 7

Finnegan's

...logía-Sociología-Ciencias-Antropología-Ciencias Esotér
...llers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Poesía-Dere
...e-Historia Filosofía-Psicología-Antropología-Libros
...logía-Sociología-Ciencias-Antropología-Ciencias F
...llers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-Poesía
...e-Historia Filosofía-Psicología-Antropología-L
...logía-Sociología-Ciencias-Antropología-Ciene
...llers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-Cine-P
...e-Historia Filosofía-Psicología-Antropolo
...logía-Sociología-Ciencias-Antropología-
...llers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teatro-C
...e-Historia Filosofía-Psicología-Antro
...logía-Sociología-Ciencias-Antropol
...llers-Clásicos-Ciencia Ficción-Teat
...e-Historia Filosofía-Psicología-A
...logía-Sociología-Ciencias-Antr
...llers-Clásicos-Ciencia Ficción
...e-Historia Filosofía-Psicol
...logía-Sociología-Ciencias

Libreros y editores

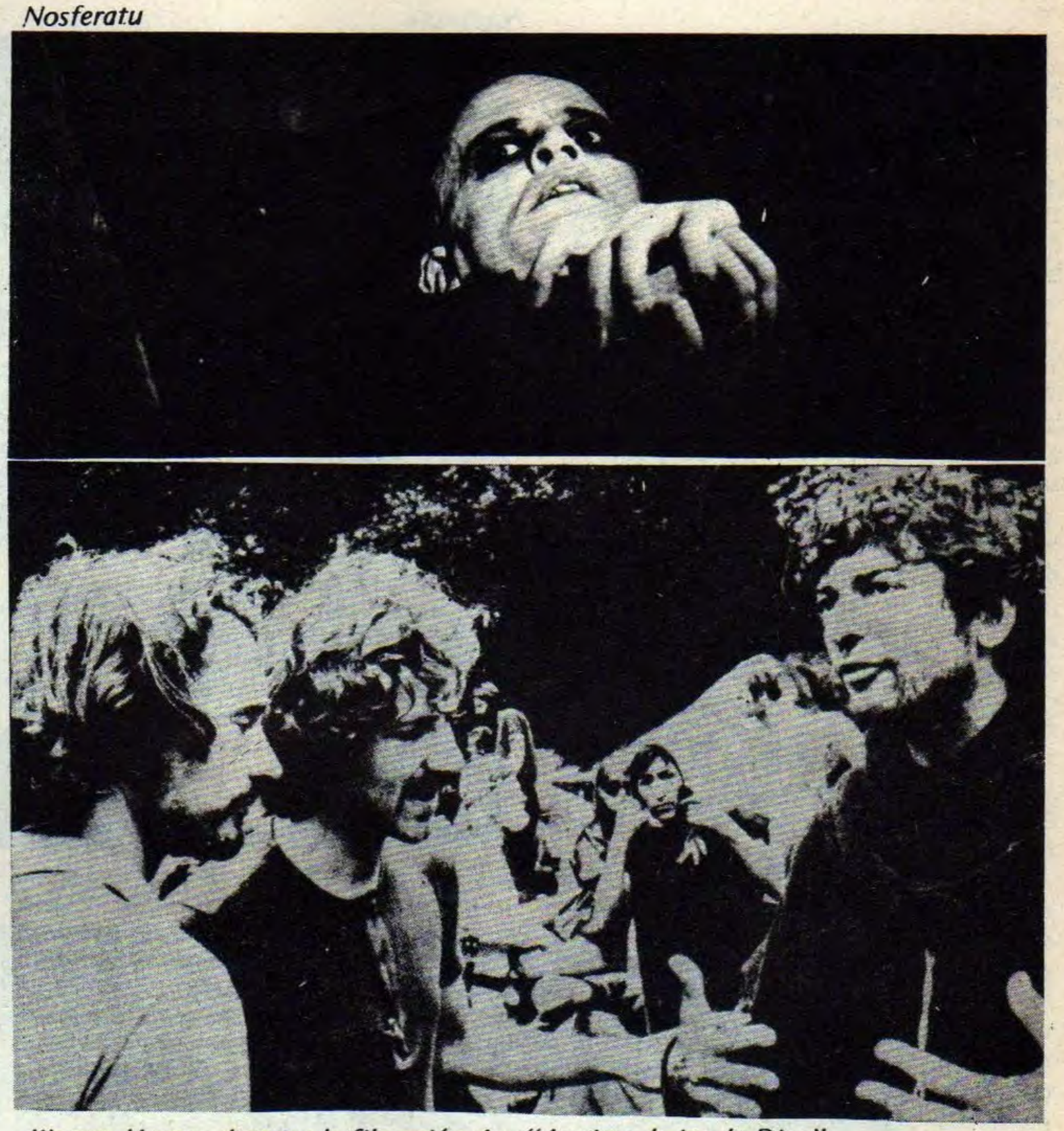
Santa Fe 2733 – Tel. 821-1737

(1425) Buenos Aires

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Precio: Valor, más una suma razonable por el desgaste que sufre la conciencia al exigirlo

Nosferatu



Werner Herzog durante la filmación de "Aguirre, la ira de Dios".

entre una selva enmarañada, avanzan enfundados en pesadas corazas y cascos de metal, montados en caballos que a duras penas consiguen deslizarse entre los árboles apretujados y las lianas. Son seres de otro mundo, acostumbrados a la mesura, las planicies y los climas templados. Y es rodeado de ese ámbito que le es extraño, esa naturaleza que pugna por no rendirse a los machetazos y las espadas, que Lope de Aguirre desencadenará esa locura que lo ha de llevar al aniquilamiento suyo y de su expedición. La parodia de la coronación de Pedro de Orsúa, los asesinatos por la espalda, la tortura y el sadismo van jalonando el viaje de Lope de Aguirre a un mítico Eldorado (ese mismo mítico Eldorado que habían inventado los indígenas, como último recurso de la imaginación, para enviar a sus opresores hacia la locura y la muerte). Muchos poemas indígenas posteriores a la conquista hacen alusión a la desmedida ambición de los españoles por la riqueza y fundamentalmente por ese maná mágico: el oro. Y es esa ambición la que pierde a Lope de Aguirre y a su gente.

A través de su viaje va sembrando la muerte entre los suyos y los indígenas, pero no está solo en su tarea devastadora cuenta con la complicidad de sus ayudantes surgidos de entre las oscuridades de las cárceles y las mazmorras, frutos de una ideología nacida entre el arribismo y la ambición personal y con un sacerdote ciego a los crímenes y obediente de sus designios. Pero no menos poderoso es el enemigo: las luchas internas, el hambre, la resistencia de los indígenas y la desesperación.

Y con la impotencia y la desesperación llega la locura simbolizada por la nave de los locos (la "stultifera navis"), un símbolo muy caro a la tradición europea, que aparece entre las ramas de un árbol al borde del río.

Es el fin, en una secuencia de antología, Aguirre solo, muertos todos sus compañeros, invadida la balsa por la vegetación y los monos, agoniza atravesado por una flecha sobre la embarcación, mientras la cámara, en un prodigio de filmación, da vueltas a su alrededor alejándose en círculos cada vez más amplios. Quizá sea esta la única película de Herzog que pueda ser catalogada como una "obra de tesis", donde hay una intención manifiesta de expresar un mensaje claramente determinado.

Y es además la única obra donde está tratado con amplitud el tema americano, aunque es de alguna manera una constante en su filmografía, por ejemplo en la figura del Hombrecito en el "Enigma de Kaspar Hauser" y en los textos en que se basa la primera parte de "Fata Morgana".

Evidentemente es un tema que preocupa sobre manera a Herzog y tiene que ver, por un lado, con sus inquietudes sociales, y por el otro con su clara filiación romántica.

La película en cuya filmación se encuentra abocado actualmente: "Fitzcarraldo" retoma este tema, ubicándolo en un período más actual que "Aguirre".

Nosferatu: la disección del mito

Son múltiples las interpretaciones a que ha dado lugar el fenómeno del vampirismo, incluso antes de la aparición del "Drácula" de Bram Stoker, y que abarcan aspectos parciales, aunque en su mayor parte correctos, de un mito que el cine ha paseado innumerables veces por la pantalla a través de infinidad de enfoques que van desde lo truculento a lo satírico y desde la pornografía a la parodia.

El vampiro funciona como una representación del Mal como concepto

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

absoluto, inscripto en la larga tradición de la literatura de ultratumba, donde se mezclan con total impunidad, como en casi todas las leyendas de origen popular lo pagano con elementos de la tradición judeo-cristiana. Su accionar está íntimamente ligado a lo sexual pudiendo asimilarse, con algunas reservas, al modus operandi de la violación. La sangre es un elemento que puede vincularse muy fácilmente a la pérdida de la virginidad. Pero, por otra parte, como toda figura que si bien tiene un antecedente histórico, es producto y resultante de los elementos con que la imaginación popular ha querido vestirlo, la interpretación presenta varios niveles de análisis que no se contradicen entre sí. La figura del vampiro encarna los grandes males sociales, pudiendo asimilarse a la figura del Demonio (que se ha dado en algunos casos) tal como funcionaba en el mundo medieval, y no tan medieval (a tal efecto ver o leer "El exorcista", "La profecía" u otros engendros de similar cantidad de páginas).

Además tiene la peculiaridad de ser el único mito que de alguna manera admite su sentido de construcción imaginaria, al no reflejarse los vampiros en los espejos se está poniendo en duda su existencia real y especulando sobre la posibilidad de una representación de contenidos inconscientes más relacionados con el terreno de las fobias.

Alrededor de la figura de Drácula encontramos una serie de elementos muy caros a toda la literatura fantástica de filiación romántica tales como la noche, el rechazo de los animales, diversas formas de exorcismo (el crucifijo, los ajos), las sombras, lo fantasmal, la lucha entre lo racional y lo irracional.

Lo que ha logrado Herzog en su film es haber reflejado en la construcción de su personaje central todas estas interpretaciones y además haberlo dotado de una catadura humana que elimina dentro de los límites temáticos los ribetes sádicos de la figura de Drácula, que siempre han sido los núcleos medulares de su accionar.

Además Nosferatu es un personaje profundamente patético, es un inmortal a pesar de sí mismo, un esclavo de

Nosferatu



sus impulsos. En el problema de la inmortalidad pueden encontrarse influencias del existencialismo de origen francés. El planteo de Nosferatu "hay algo peor qúe la muerte, es no morir nunca" tiene puntos en común con la novela ensayística de Simone de Beauvoir "Todos los hombres son mortales" donde se plantea a la muerte como un elemento sin el cual la vida carecería de sentido. A esta frase de Nosferatu, Lucy le contesta: "la muerte es la única triste certeza"; y esta falta de certeza, esa rutina eterna a la que está condenado Nosferatu aún contra de sí mismo impregna la atmósfera del film.

Nosferatu trae la muerte a su paso, simbolizada en la peste que propagan las ratas, eso le impide acceder al amor, y esa maldición pesa sobre él y contagia todo lo que toca.

En rasgos generales esta sería una primera aproximación a la figura de Nosferatu tal cual la reinterpreta Herzog, y es en el problema de la reinterpretación donde el estudio de la obra puede conducirnos por otros carriles y dotarse de nuevas connotaciones. Este film es una remake de aquel famoso realizado por Murnau (una de las figuras fundamentales del cine expresionista alemán) en 1922.

Por un lado puede hablarse de un homenaje de Herzog a una figura que indudablemente le provoca gran admiración, y cuya evidente intención puede verse en la reproducción exacta de muchos de los encuadres del film primitivo (el dormitorio de la posada, el descenso del barco, etc.). Pero por otra parte debe tomarse en cuenta declaraciones de Herzog que coincidiendo con gran parte de la crítica cinematográfica alemana (Kracauer, Lotte Eisner) considera el Nosferatu de Murnau como un film profético del advenimiento del nazismo, identificándolo con la peste y en la película esta interpretación está manifiesta cuando Nosferatu ordena a su ayudante loco a que lleve las ratas y por consiguiente la peste a Riga y en el final donde Jonhatan parte del pueblo como un jinete apocalíptico pues "aún hay mucho por hacer". De todas maneras no es éste el nudo de la narración, pero más allá del deseo individual de Herzog de retomar el mito de Drácula puede deducirse que existen motivaciones sociales que influyen, aún de modo inconsciente, para

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

Prójimo: Aquel a quien nos está ordenado amar como a nosotros mismos, pero que hace todo lo posible para que desobedezcamos

que Nosferatu vuelva a ser filmado. Esto se entronca con el hecho que recién después de 25 años de escrito llegue a la pantalla "El tambor de Hojalata" de Günter Grass y por otro lado la vuelta a los presupuestos estéticos del expresionismo, quizás uno de los movimientos artísticos más reprimidos de la historia, indican que algo se está gestando. Quizás esto no sea más que una falsa alarma pero puede tomarse como un elemento indicativo importante.

Volviendo al film, el clima en que se desarrolla no es deliberadamente terrorífico ni se basa en efectos y golpes bajos por un uso abusivo de la cámara subjetiva, pero sí llega a ser opresivo. La silueta del castillo semiderruido, las nubes que se van cerrando, los decorados de caracteres góticos, el comienzo con las momias, ayudan a esto.

Según dijo Aníbal Vinelli ésta sería la obra menos libre de Herzog, se puede compartir esta opinión por la larga tradición que arrastra el tema tratado, pero por otro lado debe tomarse en cuenta que esta limitación le permitió a Herzog un trabajo más estudiado en lo que hace a la composición de las imágenes, la utilización del color, claroscuros y sombras, uso de ralentis y acelerado, en definitiva una mayor preocupación en el acabado estético de la obra. César Magrini en su crítica del film para "El Cronista Comercial" estableció un paralelo entre Herzog y Jerónimo Bosch y no es descabellada la comparación. Merced a ese cuidado de la imagen de la que hablamos además de las virtudes señaladas en el film se convierte en un festival para los ojos, aunque de ninguna manera desvinculado de la narración.

La entrada de la nave a contramano de las demás que están ancladas en el muelle es inolvidable así como el viaje de la misma casi estática mientras la cámara gira alrededor rememorando el final de "Aguirre la ira de Dios".

Woyczeck: el teatro filmado

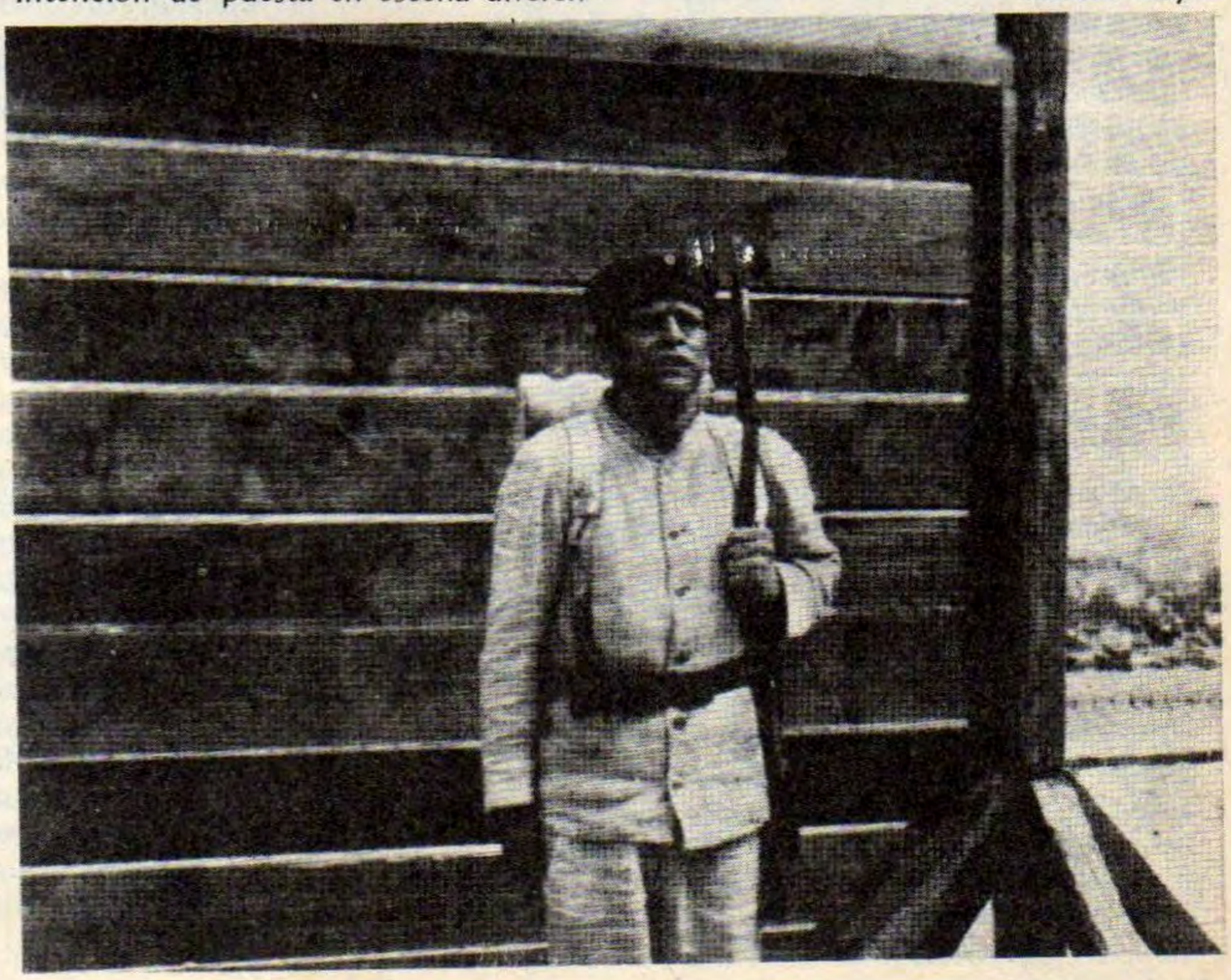
Woyczeck está arrodillado ante el cadáver de su amante al borde del arroyo entre los juncos. Su mano que empuña un cuchillo sube y baja mecánicamente penetrando las carnes de la mujer. Woyczeck no mira lo que hace, su vista se pierde en el infinito, mientras en sus ojos un brillo antecede a las lágrimas. Al fondo la música suena. Durante toda esta escena la cámara ha permanecido estática. Quizás aquí esté la clave de la resolución formal que ha elegido Herzog para el texto de Büchner, una obra particularmente difícil para su traslado a la pantalla y aún para su puesta teatral. Es un texto inacabado, fragmentado, cuya unidad está probablemente afincada en un nivel supratextual.

Ante este material indócil, Herzog se vio en la necesidad de no trasmitir esa fragmentación de la obra original a su película, sin por eso añadir una línea de texto (que es totalmente fiel al original) ni crear puentes anecdóticos entre las distintas escenas de la obra.

Para eso Herzog renunció a todo movimiento de cámara, dejó que la película se desarrollara sin darle participación e incluso prescindió del uso continuado de primeros planos. Son sus angulaciones las dadoras de sentido, con una intención de puesta en escena diferente a la que podría intentar Fassbinder, por ejemplo. La puesta en escena de Fassbinder es estática en la medida que juega en él el interés por la posición de los objetos y los personajes. En Herzog los personajes se mueven ante la cámara pero la cámara no va atrás de ellos. Con esto logra superar la fragmentación del texto y darle esa continuidad supratextual de la que hablábamos antes y que es la base de significación de la obra.

En su ayuda ha contado con la máscara expresiva de Klaus Kinski en una interpretación mayor, el soldado Woyczeck, imagen última de la explotación y la humillación es convertido por Kinski en una figura inolvidable por su patetismo. La elección del texto de Büchner es fácilmente comprensible en el contexto de la obra de Herzog. La humillación del hombre, el papel de la ciencia en esa deshumanización, la búsqueda condenada al fracaso, son constantes de su obra, en definitiva una obra que realizada desde la oscuridad, echa una tenue luz en la comprensión del hombre contemporáneo.

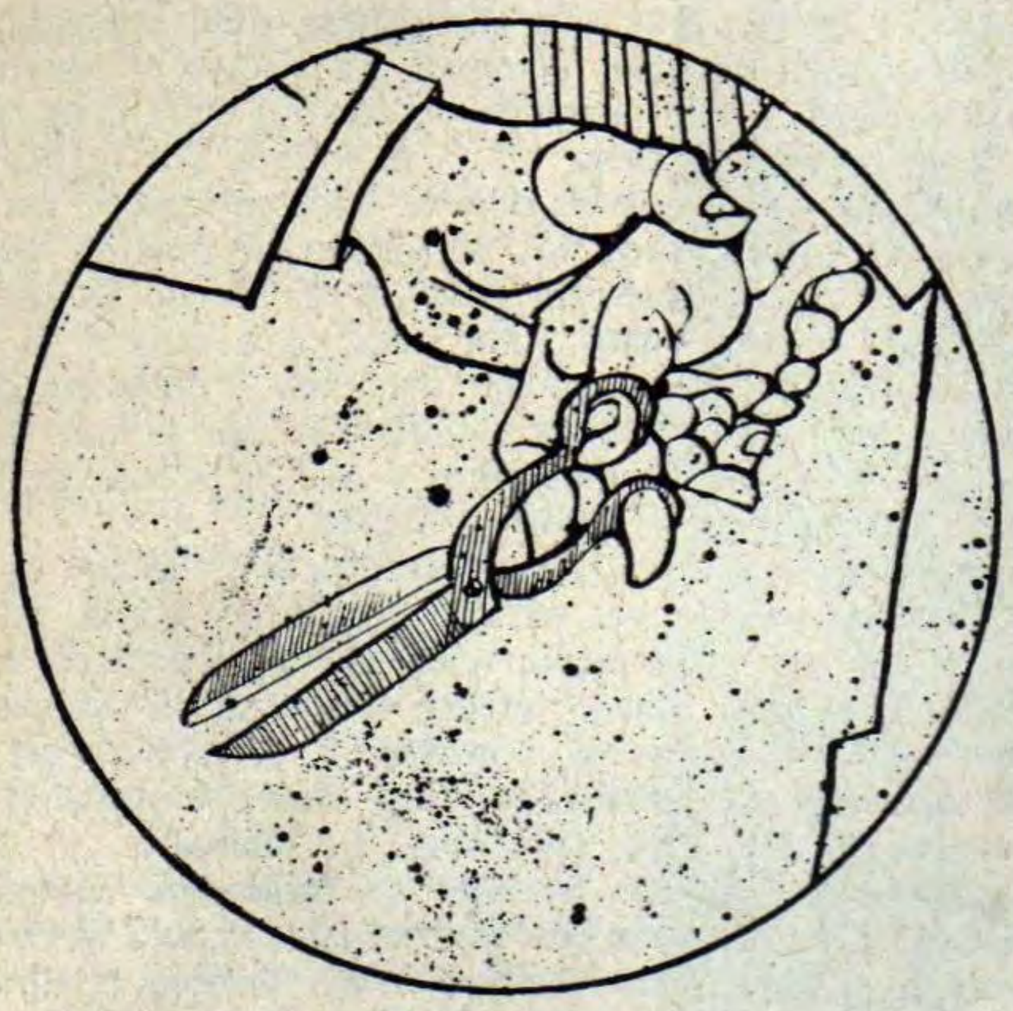
Marcos Mayer



Woyczek

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar

El rito de la censura



Detrás de cualquier forma de censura efectiva existen distintas clases de moral, pero que, en definitiva, comparten como fundamento, un punto en común: no hay derecho a la existencia de otras morales. No hay por qué suponer, entonces, que **la censura** *que en nuestro país rige sobre la producción artística nacional y extranjera no sea una forma práctica de alguna de esas morales y una oposición militante a la existencia de otras morales. Quizás pueda decirse que es una moral paquidérmica, anacrónica, demodée, pero ¿vale la acusación de absurda que tantas veces se le endilga?*

Cualquier moral que se exprese a través de una censura debe entenderse como una forma de defensa de valores que están estrechamente ligados a intereses sociales profundos. Muchas veces esos valores degeneran en cinismo e hipocresía y esos intereses en violencia, pero intentamos apuntar hacia otro fenómeno: los análisis, generalmente de fuerte contenido denigratorio, de que ha sido objeto la censura de un tiempo a esta parte.

En general estos análisis ponen en cuestión dos puntos:

1) El derecho de los entes censores a ejercer su "noble" oficio.

2) El carácter necesario de ese oficio, catalogándolo de absurdo y caprichoso.

Como sostén de esta posición suelen invocarse dos motivos:

1) Una vehemente protesta de adultez

2) Quizás como consecuencia de lo anterior, un rechazo al paternalismo como actitud política y cultural.

La censura sobre la producción artística ha sido una constante en nuestro país, apenas interrumpida por breves interregnos de libertad expresiva.

Habría que agregar a este carácter casi perenne, las características de su modus operandi. Sus decisiones no suelen ser claras y no tienen difusión más que por canales off the record, es decir que recibimos sus efectos y no las motivaciones que generan estos efectos.

Por otra parte, y es un dato importante, la censura suele ser notablemente más rígida con la producción nacional que con la extranjera y no es por falta de patriotismo, sino todo lo contrario.

Fundamentalmente las objeciones que suelen presentar los censores a las obras que se presentan para la mutilación, se centran sobre las formas explícitas de dos grandes temas: sexo y política. Y caen bajo los lustrosos filos de sus tijeras desde la producción pornográfica más aberrante hasta la relación sexual más normal, desde un alegato pacifista hasta el más urticante alegato social. Entre esos puntos extremos se encuentran una serie de situaciones basadas en el conflicto como móvil del desarrollo de sus argumentos. Conflictos de pareja, conflictos sexuales, conflictos políticos, conflictos sociales.

Por medio de la eliminación de los conflictos en el plano de la ficción se pretende reducirlos al área privada (tal vez sea esta una forma más de las privatizaciones).

En definitiva, se trata de una operación de magia, la magia de la represión. Si alguna situación no se muestra, esa situación no existe. Entre los antropólogos eso se llama magia simpática. El cortar trozos de celuloide, prohibir obras de teatro o libros, para que la fracción de la realidad o de la ideología que esos productos reflejan desaparezca como si una tijera los recortara y una mano los arrojara al tacho de basura, suena a un rito vudú como el pinchar a una muñeca para provocar la muerte de la persona a quien esa muñeca representa.

Esa magia implica toda una lógica, afianzada por otra parte en el poder que la censura ejerce, en base a esto cuestionamos la acusación de absurdidad que constantemente se le achaca.

Por otra parte la adultez que pretendemos detentar individualmente, no implica, por simple acto de extensión, la adultez política de nuestra sociedad, entendiendo esta adultez como la consecución y funcionamiento de una democracia real; al margen de quiénes sean los culpables del actual estado de cosas, la censura es una resultante de ellas.

Hacer de los exabruptos y de los aspectos ridículos de la censura (caso Manhattan) el caballito de batalla de nuestra oposición a ella, aún admitiendo que por su propia naturaleza, su ejercicio es naturalmente torpe, es suponer que detrás de todo absurdo no existe una lógica; endilgarle un carácter suprapolítico es no entender su vinculación con una moral y unos intereses bien precisos.

La lucha contra la censura no es un expediente simple, no es sólo la oposición de la razón al capricho, de la lógica contra el absurdo, del homo sapiens contra el troglodita; es una forma más de la lucha por la libertad de expresión contra un enemigo que sabe lo que hace.

La redacción

Archivo Histórico de Revistas Argentinas | www.ahira.com.ar